Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego

Magdalena Lejman

KSZTAŁTOWANIE OBRAZU WSPÓLNOTY RADZIECKIEJ W FILMIE FABULARNYM RFSRR (1932-1956)

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
dra hab. Jakuba Sadowskiego

Kraków 2017

Niniejsza publikacja przedstawia fragment rozprawy,
poświęcony latom 1932-1941.

SPIS TREŚCI

WSTĘP

Celem rozprawy jest prześledzenie ewolucji obrazu radzieckiej wspólnoty w filmie fabularnym realizowanym na terenie Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (dalej: RFSRR) i wyświetlanym w kinach w latach 1932-1956. Diachroniczna analiza materiału źródłowego podejmuje próbę odpowiedzi na pytania o kształt, atrybuty i funkcje obrazu radzieckiej wspólnoty od czasu pierwszej pięciolatki, po okres wstępnych ideologicznych przewartościowań po śmierci wodza. Główną oś analizy stanowią odniesienia do historii politycznej i społecznej, wpływającej na kształt odmalowywanego na ekranie obrazu zbiorowości. W środku zainteresowania rozprawy znajduje się integrujące mieszkańców ZSRR pojęcie ojczyzny, ewoluujące w miarę upływu czasu z określonej idei w kierunku konkretnego terytorium, posiadającego wyraźne etniczne centrum. Stosunkowo długi i obfitujący w wyraźne zwroty w polityce wewnętrznej okres pozwala na prześledzenie cichej, pozbawionej wyraźnych politycznych deklaracji, metamorfozy radzieckiej zbiorowości, przeobrażającej się z klasy w naród.

Wybrany do analizy okres obejmuje czas funkcjonowania w radzieckim kinie doktryny realizmu socjalistycznego. Wprowadzona oficjalnie (na polu literatury pięknej) w 1934 roku, estetyka kształtującego się socrealizmu swoją obecność w kinie przejawiła w wyprodukowanym dwa lata wcześniej filmie *Turbina 50 000*[1] w reżyserii Fridricha Ermlera i Siergieja Jutkiewicza. Początek lat trzydziestych dodatkowo stanowi dla radzieckiej kinematografii granicę oddzielającą okres kina niemego od dźwiękowego (radzieckie filmy mówione realizowane są od 1931 roku), przynoszącą zmianę w konstrukcji filmowej narracji. Skłonne do eksperymentów nad filmową formą w latach dwudziestych radzieckie kino w kolejnym dziesięcioleciu skupiać się zaczyna na dbałości o właściwy ideologicznie treściowy przekaz powstających produkcji. Wraz z wprowadzeniem realizmu socjalistycznego jako powszechnie obowiązującej metody twórczej, aż do 1956 roku film w ZSRR przyjmuje postać sztywnego kanonu podejmowanych tematów i środków, służących opisowi otaczającej rzeczywistości.

Początek lat trzydziestych to także okres zwiększania partyjnej kontroli nad przemysłem kinematograficznym. Specjalnie powołane do tego celu instytucje – od zorganizowanego w 1933 roku Głównego Zarządu ds. Przemysłu Kinematograficznego

[1] *Turbina 50 000* (ros. *Встречный*), reż. Fridrich Ermler, Siergiej Jutkiewicz, Rosfilm, ZSRR 1932.

i Fotograficznego (ros. *Главное управление кинофотопромышленности, ГУКФ*), po Ministerstwo Kinematografii utworzone w roku 1946 – sprawują formalny nadzór nad planami i treścią produkowanych obrazów. Instytucjonalną cenzurę filmów uzupełniają sankcje i zakazy wydawane poszczególnym obrazom przez Stalina[2]. Na każdym etapie powstawania filmu – od zarysu scenariusza, po dystrybucję jego zatwierdzonej wersji – towarzyszy mu partyjny nadzór.

Kino w Związku Radzieckim jest dziedziną twórczości cieszącą się szczególną uwagą władzy. Podążając za przypisywanym Leninowi (stanowiącym najprawdopodobniej swoisty apokryf[3]) stwierdzeniem: „Film jest dla nas najważniejszą ze sztuk"[4], bolszewicy traktują je jako jeden z kluczowych sposobów komunikacji ze społeczeństwem. Ze względu na swą specyfikę kino zapewnia masowy odbiór (zbiorowe seanse) i pewność dotarcia do przeciętnego, także niewykształconego (niepiśmiennego) odbiorcy. W efekcie film traktowany jest przez partię nie tyle jako działalność artystyczna, co raczej narzędzie agitacji i propagandy, środek do manipulowania świadomością obywateli. Bezpośredni wpływ polityki na kształt filmowej produkcji w wybranym okresie, pozwala traktować ją jako materiał dający wgląd do zagadnień znajdujących się na granicy historii politycznej, społecznej i kulturowej.

Badany okres w dużym stopniu odpowiada epoce stalinizmu – czasu jedynowładztwa Józefa Stalina, w którym obowiązywał jego sposób interpretacji ideologii i sposobu zarządzania państwem[5]. Od końca lat dwudziestych do swojej śmierci w roku 1953 był on najwyższym partyjnym autorytetem, oddziałującym nie tylko na politykę społeczną, ale także kulturalną kraju. Ustanowione w tym okresie zasady filmowej produkcji, doboru tematów i środków ich realizacji, poddane zostały dyskusji dopiero w trzy lata po jego śmierci. Rok 1956, w którym Nikita Chruszczow na XX zjeździe partii przedstawił słynny referat potępiający kult jednostki, stanowi cezurę zamykającą okres badania.

Przedmiotem analizy jest pełnometrażowy film fabularny, któremu w radzieckiej kinematografii przypisywano szczególną rolę dydaktyczną. Typowe dla produkcji fabularnych naświetlenie konfliktu, odpowiednia dramaturgia, możliwość kształtowania charakterów występujących w filmie postaci pozwalały na głębszą identyfikację widza z przedstawionymi wydarzeniami. Dawały też lepszy efekt propagandowy, niż krótkie formy bezpośredniej perswazji. Dzięki specyfice budowy artystycznego przekazu w sposób

[2] Г. Марьямов, *Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино*, Москва 1992.
[3] A. Ledóchowski, *Lenina Torf Story*, „Film na świecie" nr 374, 1990, s. 10-11.
[4] *Владимир Иличь Ленин о кино*, „Советское кино" 1-2/1933, s. 10.
[5] *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN. T. 5*, Warszawa 1996, s. 991.

najbardziej przypominający realność film fabularny otwierał możliwość przełożenia suchego języka partyjnych dyrektyw na żywy, konkretny obraz postulowanej rzeczywistości, stając się idealnym instrumentem odgórnej manipulacji. Konstruowane w odpowiedni sposób filmowe historie budowały w świadomości widza określoną wizję kraju, rozwijały w nim poczucie wspólnoty, malowały wyobrażenie jednoczących ją celów i zagrożeń. Łącząc w sobie elementy różnych sztuk – literackich, wizualnych, muzycznych, tanecznych itd., film fabularny stanowi niezwykle cenny materiał dla badań nad kulturą totalitarną, dając możliwość syntetycznego ujęcia jej właściwości.

Centrum radzieckiego przemysłu kinematograficznego, posiadającego studia filmowe w różnych republikach związkowych, stanowiły atelier Rosyjskiej Federacyjnej SRR. Rozmiary republiki, procent ludności mieszkający w jej granicach, a wreszcie techniczny i kadrowy potencjał znajdujących się na jej terytorium studiów były nieporównywalnie większe niż atelier republikańskich. Zrealizowane na terenie RFSRR filmy podejmowały tematykę ważną z punktu widzenia całego kraju i stanowiły niemal 70% ogólnokrajowej produkcji. Większość laureatów najważniejszego ówczesnego wyróżnienia w dziedzinie kinematografii – Nagrody Stalinowskiej (pieniężnej premii I, II lub III stopnia przyznawanej przez Komitet ds. Nagród Stalinowskich w Dziedzinie Literatury i Sztuki przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR w latach 1941-1952) związanych jest z produkcjami powstałymi na terytorium republiki rosyjskiej (nagroda przyznawana była twórcom, za wyróżnienie dla danego filmu w dalszej części wywodu przyjmuje się nagrodę przyznaną jego reżyserowi). Powody te wpłynęły na wybór kinematografii RFSRR, jako najbardziej reprezentatywnej dla podejmowanego badania.

Baza źródłowa

Podstawowy materiał źródłowy stanowią pełnometrażowe filmy fabularne największych studiów RFSRR – Mosfilmu i Lenfilmu, wyprodukowane i wyświetlane na ekranach kin w latach 1932-1956 (to ostatnie pozostaje istotne ze względu na fakt, że nie zawsze data produkcji pokrywała się z terminem dopuszczenia filmu na ekrany). Produkcja obu atelier w badanym okresie stanowi 99% fabularnych realizacji RFSRR i lwią część produkcji całego kraju (67%). Zakreślony okres analizy, z uwagi na daty formalnego powstania studiów (Lenfilmu w 1934 roku i Mosfilmu w 1935 roku), wymaga wzięcia pod uwagę także ich bezpośrednich poprzedników, tj. w przypadku Lenfilmu: Sojuzkino (1932), Rosfilmu (1932-1933) i Sojuzfilmu (1933-1934), a dla Mosfilmu: Sojuzkino (1932), Rosfilmu

(1932-1933), Sojuzfilmu (1933) i Moskinokombinatu (1934-1935)[6]. W ramy materiału źródłowego wchodzą także filmy zrealizowany przez studio COKS (w zgodzie z rosyjskim skrótem *ЦОКС*: *Центральная Объединенная киностудия*) – powstałe w warunkach wojny w Ałma-Acie i łączące ewakuowane pracownie z Leningradu i Moskwy z miejscowym atelier kazachskim.

Filmowy materiał źródłowy ograniczony został wyłącznie do filmów dźwiękowych, pełnometrażowych i przeznaczonych dla widowni dorosłej. W celu uzyskania jak największej porównywalności materiału, z badań wykluczone zostały tzw. filmy-koncerty i filmy-spektakle. Ponieważ celem rozprawy jest obserwacja radzieckich sposobów opisu rzeczywistości poza bazą źródłową znalazły się filmy stanowiące adaptacje literatury powstałej przed rewolucją październikową. Analizowany materiał obejmuje tym samym produkcje oparte na scenariuszach radzieckich (autorskich lub stanowiących adaptacje ówczesnej literatury) dotyczące zarówno wydarzeń rozgrywających się w warunkach ZSRR i Rosji radzieckiej, jak i w okresie je poprzedzającym, w tym także historii sprzed powstania Imperium Rosyjskiego. W efekcie w zbiór źródeł weszły 234 filmy. Zebrany materiał odzwierciedla różnorodność gatunków dostępnych na radzieckich ekranach w czasie omawianego ćwierćwiecza – od tzw. kina historyczno-rewolucyjnego po komedie muzyczne.

Tytuły filmów w rozprawie podane zostały w wersji, w jakiej pojawiły się na polskich ekranach, zgodnie z wykazem zamieszczonym w pozycji *Reżyserzy filmów zagranicznych rozpowszechnianych w Polsce 1945-1981* (G. Balski, 1985) lub – dla filmów przedwojennych, niewyświetlanych w Polsce po 1945 roku – w formie używanej w podstawowym dla polskiego filmoznawstwa opracowaniu *Historia sztuki filmowej* (J. Toeplitz, 1955-1990). W przypadkach, kiedy film nie posiadał ustalonej polskiej wersji tytułu, zastosowano tłumaczenie własne, zachowując formę jak najbliższą oryginałowi.

Dodatkowym źródłem ze względu na krytykę, przydatną do określenia filmowych wersji właściwych dla zdefiniowanego okresu, jest ówczesna prasa radziecka, centralna – „Правда" (lata 1932-1956) i branżowa – „Пролетарское кино" (1932), „Советское кино" (1933-1935), „Искусство кино" (1936-1956).

Nieocenionym źródłem w zakresie wiedzy o radzieckiej kinematografii lat 1932-1956 są zebrane w formie drukowanej dokumenty i katalogi: *Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Том 2-3* (red. А. Мачерет, 1961), *Летопись российского кино. 1930-1945* (red. А. Дерябин, 2007), *Летопись российского кино. 1945-*

[6] *Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Том 2. Звуковые фильмы (1930-1957 гг.)*, red. А. В. Мачерет, Москва 1961, s. 67-68, 82-83

1965 (red. А. Дерябин, 2010), *Кино на войне. Документы и свидетельства* (red. В. Фомин, А. Дерябин, 2005), *Сталинские премии: две стороны одной медали. Сб. документов и художественно-публицистических материалов* (red. В. Ф. Свиньин, К. А. Осеев, 2007).

W opracowaniu politycznego kontekstu zjawisk zachodzących w radzieckiej kinematografii lat trzydziestych-pięćdziesiątych pomocne okazały się także dokumenty zebrane w publikacjach: *ЦК ВКП(б) и национальный вопрос. Книга 2. 1933-1945* (red. Л. Гатагова i in., 2009), *Советская национальная политика. Идеология и практики. 1945-1953* (red. Л. Кошелева i in., 2013), *Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego w rezolucjach i uchwałach zjazdów, konferencyj i posiedzeń plenarnych KC* (Część I i II, 1956-1957), *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей 1934. Стенографический отчет* (1990), *Власть и художественная интелигенция: документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике: 1917-1953* (red. А. Артизов, О. Наумов, 2002), a także artykuły i wystąpienia najważniejszych radzieckich liderów: Władimira Lenina (*Dzieła wszystkie. T. 1-55*, 1983-1990; *Полное собрание сочинений. Т. 1-55*, 1967-1975) i Józefa Stalina (*Dzieła, T. 1-13*, 1949-1951; *Сочинения: Т. 1–18*, 1946–2006).

Stan badań

Z punktu widzenia rozwoju estetyki filmowej okres od początku lat trzydziestych do połowy pięćdziesiątych jest mało urozmaicony. Najwięcej informacji, także na temat ówczesnego politycznego odbioru dzieł, dostarczają w tym względzie opracowania radzieckie, m.in.: *Очерки истории советского кино* (red. Ю.С. Калашников i in., 1956-1961), *История советского кино звукового периода. По высказаниям мастеров кино и отзывам критков* (red. И.В. Соколов, 1946), *Искусство миллионов. Советское кино 1917-1957* (red. Д. Писаревский, 1958), *Краткая история советского кино* (red. А. Грошев, 1969), *История советского кино 1917-1967* (red. Х. Абул-Касымова i in., 1973-1978), *Historia filmu radzieckiego* (R. Jurieniew, 1977). Współczesne opracowania na temat radzieckiego kina chętniej podejmowane są w opracowaniach anglojęzycznych (rosyjskie szkice koncentrują się na latach postalinowskich lub tematyce wspomnieniowej, opisującej najpopularniejsze filmy czy twórców czasów radzieckich). Wymienić należy szczególnie monografie: *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution* (E. Dobrenko, 2008), *Cinema and Soviet Society 1917–1953* (P. Kenez, 1992), *Film*

Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany (R. Taylor, 1998), czy badającą związki radzieckiej władzy i kina *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin* (J. Miller, 2010). Wśród opracowań zbiorowych z tego zakresu wymienić można: *Stalinism and Soviet Cinema* (red. D. Spring, R. Taylor, 1993), czy *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema* (red. A. Lawton, 1992). Bardzo ciekawą polską pozycją poświęconą radzieckiemu kinu jest monografia: *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968* (J. Wojnicka, 2012), zajmująca się jednak już kinematografią poodwilżową.

Oczywiście nie brak informacji na temat radzieckiego filmu w polskiej literaturze z zakresu historii kina: *Historia sztuki filmowej* (J. Toeplitz, 1955-1990), *Kino, wehikuł magiczny* (A. Garbicz, J. Kalinowski, 1981-1987), *Historia filmu 1895-2005* (J. Płażewski, 2010), *Historia kina* (red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, 2012), *Filmowa pophistoria* (R. Marszałek, 1984). Znajdujące się w tych pozycjach informacje, zwykle obejmując swoim zasięgiem dokonania kina na całym świecie i w okresie dłuższym, niż właściwy dla analizy, kino stalinowskie siłą rzeczy traktują wybiórczo lub powierzchownie.

W opracowaniu rozprawy przydatne były czasopisma filmoznawcze („Film na świecie", „Kino", „Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i postalinowskiej") oraz z zakresu studiów rosyjskich i historycznych („Slavic Review", „Russian Review", „Journal of Contemporary History", „Отечественная история", „Obóz").

W trakcie prac pomocne były również pozycje poświęcone specyfice badań nad filmem i źródłami audiowizualnymi, m.in.: *Kino i historia* (M. Ferro, 2011), *Film jako źródło historyczne* (M. Hendrykowski, 2000), *Film i historia. Antologia* (red. I. Kurz 2008), *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego* (P. Witek, 2005), *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne* (P. Burke, 2012), *Historia wizualna* (D. Skotarczak, 2012).

Objęty badaniem okres stanowi cenny materiał dla badaczy kultury totalitarnej. W tym względzie wymienić należy opracowania *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej* (J. Sadowski, 2009) czy *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space* (red. E. Dobrenko, E. Naiman, 2003). Spośród studiów nad socrealizmem na szczególną uwagę wydają się zasługiwać: *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek* (E. Możejko, 2001), *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców* (W. Tomasik, 2009), czy *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice stare i nowe* (M. Głowiński 2009). Cenną pozycją w odniesieniu do badań nad polskim filmem socrealistycznym stanowią prace: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (P. Zwierzchowski, 2000) oraz *Pęknięty monolit: konteksty polskiego kina socrealistycznego* (P. Zwierzchowski, 2005).

Bogata pozostaje literatura na temat radzieckiej polityki narodowościowej. Obejmuje opracowania poświęcone oddzielnie tej kwestii, m.in.: *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union* (F. Hirsch, 2005), *The first socialist society: a history of the Soviet Union from within* (G. Hosking, 1993), *The Soviet Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism In the Soviet Union 1923/1939* (T. Martin, 2001), *A State of Nations. Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin* (red. R. G. Suny, T. Martin, 2001), *Soviet Disunion: a History of the Nationalities Problem in the USSR* (B. Nahaylo, 1990), *Nacjonalizm w komunizmie. Ideologia narodowa w Związku Radzieckim i Polsce Ludowej* (K. Tyszka, 2004), *Radziecka polityka narodowościowa w latach 1917-1941 na przykładzie Piotrogradu-Leningradu* (B. Garczyk, 2011), *The Post-Soviet Nations. Perspectives on the Demise of the USSR* (red. A. J. Motyl, 1992), a także pozycje odnoszące się do historii ZSRR w całości, np.: *Rosja bolszewików* (R. Pipes, 2005), *Sowiecka tragedia: historia komunistycznego imperium rosyjskiego 1917-1991* (M. Malia, 1998), *Драма российской истории: большевики и революция* (red. А. Н. Яковлев, 2002), *Россия нэповская* (red. А.Н. Яковлев, 2002), *История Советской России* (Э. Карр, 1990), *Narodziny i upadek imperium: ZSRR 1917-1991* (J. Smaga 1992), *Odkłamana historia Związku Radzieckiego* (P. Kenez, 2008), *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki* (M. Geller, 1989), *Historia ZSRR: od rewolucji do rozpadu* (D. R. Marples, 2006).

Choć tematy radzieckiej polityki narodowo-społecznej oraz właściwości kultury okresu stalinowskiego znalazły do tej pory swoje odzwierciedlenie w opracowaniach, brak jest w polskim dorobku pozycji zestawiającej obie te dziedziny, stawiającej pytania na temat zmian wyobrażenia radzieckiej wspólnoty państwowej w wytworach jej kultury. Opracowaniem bliskim podejmowanemu tematowi jest anglojęzyczne: *National Bolshevism. Stalinist Mass Culture and the Formation of the Modern Russian National Identity 1931-1956* (D. Brandenberger, 2002). Zajmując się analizą szerokich wytworów kultury masowej (literatury, teatru, opery itd.), autor poświęca kinu jednak jedynie część uwagi. Niniejsza rozprawa podejmuje próbę uzupełnienia dotychczasowych opracowań poddając analizie zrealizowany w tym czasie szeroki materiał filmowy.

Metodologia

Metodologia badania oparta została o elementy hermeneutyki i semiotyki. Krytyczne badanie i interpretacja określonego materiału źródłowego uzupełnione będą przez analizę dyskursu tożsamościowego w filmie, dokonaną z uwzględnieniem polityczno-społecznego

kontekstu ich powstawania. Dla pozyskania możliwie pełnej analizy przekazu pod uwagę brana będzie narracja werbalna (ścieżki dialogowe), wizualna (sekwencja obrazów, operowanie światłem itp.) oraz dźwiękowa (treść wykonywanych pieśni, charakter ich melodii). Analiza przeprowadzona zostanie w porządku chronologicznym. Przy każdej partii materiału podjęta zostanie próba odpowiedzi na te same pytania badawcze: o konstrukcję postaci protagonisty (głębię jego charakteru, sprawczość, samodzielność itd.), stosunek ukazanej w filmie sfery prywatnej i publicznej (w tym miejsce miłości, pracy, rozrywki w życiu bohaterów), figurę antybohatera (sposób jego wizualnego przedstawienia, kierujące nim motywy, rodzaj powodowanego zagrożenia), wyobrażenie ojczyzny (przypisywane krajowi właściwości, specyfikę dominującego krajobrazu, rozumienie pojęcia patriotyzmu), a wreszcie cechy i funkcje zbiorowości (jej relacje z jednostką, stosunek do antybohatera, autorytet partii i politycznych liderów, charakter antagonizmu „my”-„oni”).

Punktem wyjścia do badań nad radziecką wspólnotą jest konstruktywistyczna teoria narodu, zakładająca, że stanowi on rezultat ruchu działającego na styku polityki oraz kultury. Naród i państwo w tej perspektywie wydają się konstruktami od siebie zależnymi. Ponieważ, jak dowodzi Ernest Gellner, misją narodowej idei jest doprowadzenie do pokrywania się granic politycznych z narodowościowymi[7], dochodzi do wykształcenia zbiorowości innych od dotychczasowych wspólnot etnicznych, choć niejednokrotnie czerpiących z ich kulturalnego i dziejowego zasobu[8]. Narody okazują się konstruktem elit, dążących do politycznego legitymizmu swojej władzy. Zuniwersalizowany i zinternalizowany przez państwo zasób kulturowy staje się podstawą dla odróżniania się danej zbiorowości od innych[9]. Za pomocą tzw. „tradycji wynalezionych” dąży ono do wytworzenie w narodzie przeświadczenia o kontynuowaniu przeszłości, wzmacnia przekonanie o jego jedności[10]. Choć „tradycje wynalezione” odwołują się zwykle do pewnych rzeczywistych podstaw, narodowe dziedzictwo przedstawiają w sposób zwykle wyolbrzymiony i subiektywny[11].

Perspektywa konstruktywistyczna wydaje się odpowiadać przypadkowi radzieckiemu, w przypadku którego wartość państwa pozostaje nadrzędna. Zgodnie ze sformułowaniem Benedicta Andersona wspólnota radziecka traktowana jest jako „wspólnota wyobrażona” – zbiorowość w dużej mierze abstrakcyjna, funkcjonująca na poziomie wyobraźni jej

[7] E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1991, s. 9.
[8] Ibidem, s. 64-65.
[9] Ibidem, s. 78-79.
[10] E. Hobsbawm, *Masowa produkcja tradycji: Europa, lata 1870-1914,* w: *Tradycja wynaleziona,* red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 283.
[11] J. Szacki, *O narodzie…*, op.cit., s. 18-19.

członków[12], a stanowiąca konstrukt będący efektem zabiegów politycznie motywowanej kultury ZSRR. Jej ewolucja od zbiorowości internacjonalistycznej w kierunku nacjonalistycznej obserwowana jest w kontekście zmian zachodzących w polityce społecznej i kulturalnej państwa.

Kwestie terminologiczne

W rozprawie przyjęto termin „radziecki" z uwagi na operujące nim cytowane teksty. Poza kwestią konsekwencji językowej, termin „sowiecki", funkcjonujący dziś alternatywnie dla określenia Kraju Rad, nie posiada upowszechnionych wersji oznaczeń skrótowych (gdy jeszcze „ZSRS" występuje obok ZSRR dość często, już np. „KPZS" zamiast „KPZR" nie jest skrótem w pełni czytelnym). Słowo „radziecki" wydaje się ponadto nieść treść neutralną, podczas gdy „sowiecki" jest określeniem nacechowanym pejoratywnie.

Wśród kwestii terminologicznych na szczególną uwagę zasługują podstawowe dla radzieckiej polityki wspólnotowej słowa *narod* (ros. *народ*) i *nacija* (ros. *нация*). Ich polskie tłumaczenia – odpowiednio: lud i naród – nie oddają w pełni właściwej im wieloznaczności. Tymczasem znaczenie obu terminów okazuje się w zależności od historycznego kontekstu ulegać zmianom i nachodzić na siebie.

Wielka Encyklopedia Radziecka (*Большая советская энциклопедия*, dalej w zgodzie z rosyjskim skrótem: BSE) w roku 1939 określa *nacię* jako „historycznie ukształtowaną trwałą wspólnotę języka, terytorium, życia gospodarczego i psychologicznego składu, przejawiającą się we wspólnocie kultury"[13]. Zaznacza, że nie jest ona wspólnotą pochodzenia, a decydujące znaczenie dla jej powstania ma czynnik ekonomiczny, pozwalający datować jej powstanie na okres likwidacji feudalizmu i rozwoju kapitalizmu. W kolejnym wydaniu BSE, w roku 1954, *nacija* w linii rozwoju wspólnoty zostaje usytuowana po rodzie, plemieniu i *narodnosti*, a przed *nacią* burżuazyjną i *nacią* socjalistyczną, z których dopiero ostatnia jawi się jako forma finalna, wieńcząca rozwój międzyludzkiej organizacji[14]. Wyodrębnieniu się *nacjii* burżuazyjnych w państwach z wieloetnicznym składem towarzyszy według BSE proces rozbudzania kwestii narodowej. O wyłonieniu się *naciji* socjalistycznej zaś decyduje przełożenie akcentów ze sprawy o zasięgu krajowym na kontekst międzynarodowy, powiązany z kwestią światowej rewolucji socjalistycznej. Nim *nacija* osiągnie stopień

[12] B. Anderson, *Wspólnoty Wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19.
[13] *Большая советская энциклопедия. Т. 41*, red. О. Ю. Шмидт, Москва 1939, s. 402-403.
[14] *Большая советская энциклопедия. Т. 29*, red. Б. А. Введенский, Москва 1954, s. 307-308.

„socjalistycznej" przechodzi zwykle fazę „burżuazyjną", nie jest to jednak warunek konieczny, czego dowodem mają być przypadki *naciji* radzieckich, ukonstytuowanych wprost jako „socjalistyczne".

Termin *narod* pojawia się dopiero w drugim wydaniu BSE, gdzie opisany jest jako „pracująca masa ludności kraju, którą w wyzyskującym społeczeństwie ugniatają rządzące klasy"[15], ogół ludności kraju bądź różne formy narodowej i etnicznej wspólnoty, w tym także *nacija*. Jako rewolucyjnej sile i podmiotowi państwa przypisywane jest mu olbrzymie znaczenie, a jednocześnie jego kryteria pozostają subiektywne (praca i „ugniatanie" przez klasy rządzące). Może służyć zarówno dla określenia wspólnoty etnicznej, jak i wychodzącej poza ramy pokrewieństwa (*nacji*). Tak szeroka pojemność znaczeniowa czyni z niego wyrażenie wieloznaczne, ściśle uzależnione od kontekstu, w jakim występuje.

Pozbawiony czynników zobiektywizowanych *narod* okazuje się terminem podatnym na manipulacje. Równie dobrze może ukrywać sens rozumianej po marksistowsku klasy, jak i upodabniać się do wspólnoty narodowej. Przenosząc znaczenia inne lub wręcz przeciwstawne *narod* w okresie radzieckim był terminem ukrywającym pod pozorem takiego samego brzemienia zmiany zachodzące w charakterze radzieckiej wspólnoty. W niniejszej pracy tłumaczenie tego terminu uzależniono od kontekstu, w jakim występuje. Podczas, gdy *nacija* przekładana jest zawsze jako „naród", *narod* zyskuje formę „lud" lub „naród", odpowiednio do okresu właściwego dla rozwoju wspólnoty i kontekstu całej wypowiedzi.

Wśród innych używanych w rozprawie terminów gwoli ścisłości wyjaśnić należy, iż określenie „partia" odnosi się zawsze do partii bolszewików, noszącej w zależności od historycznego momentu różne nazwy: RKP(b) – Rosyjska Partia Komunistyczna (bolszewików) (ros. *Российская коммунистическая партия (большевиков)* w latach 1918-1925, WKP(b) – Wszechzwiązkowa Partia Komunistyczna (bolszewików) (ros. *Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков)* w latach 1925-1952, KPZR – Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego (ros. *Коммунистическая партия Советского Союза*) od 1952 roku.

Zjawiska nieposiadające ustalonej nazwy w polskiej literaturze przedmiotu podano w transkrypcji łacińskiej, opatrzonej stosownym opisem. W przypadku, gdy termin dotyczy zdarzenia obcego polskiemu ujęciu tematu, ale posiadającego nazwę wypracowaną w praktyce językowej korzystano z tej ostatniej (dotyczy to przede wszystkim terminu Wielka Wojna Ojczyźniana – ros. *Великая Отечественная война*, obejmującego okres 1941-1945,

[15] Ibidem, s. 131.

od napadu III Rzeszy na ZSRR do zakończenia II wojny światowej). Wszystkie stosowane w pracy skróty w chwili ich pojawienia się w tekście otrzymały swoje rozwiniecie w języku oryginału.

Układ rozprawy

Pierwszy rozdział niniejszej pracy ma na celu naświetlenie specyfiki bolszewickiego programu wspólnotowego. Kwestia narodowa, jedna z najbardziej kontrowersyjnych w filozofii marksistowskiej, paradoksalnie stała się w dużej mierze podstawą sukcesu ruchu bolszewickiego, zapewniając mu w krytycznym momencie konieczne poparcie różnych grup etnicznych byłego Imperium. Tę cześć rozprawy otwiera krótkie spojrzenie na oryginalność leninowskiego podejścia do tego zagadnienia oraz przegląd radzieckiej polityki narodowościowej w latach dwudziestych. W dalszej części rozdziału nakreślony został kontekst społecznych przeobrażeń wprowadzanych przez tzw. „wielką ofensywę socjalistyczną" (industrializacja i kolektywizacja), a następnie centralizację i unifikację polityczno-społeczną realizowaną w drugiej połowie lat trzydziestych. Rozdział zamyka perspektywa wspólnotowych przekształceń po 1945 roku, w szczególności wpływ kampanii antykosmopolitycznej i rosnącej w stosunkach z Zachodem atmosfery Zimnej Wojny na wyobrażenie radzieckiej zbiorowości. Zarys radzieckiego programu wspólnotowego realizowanego do połowy lat pięćdziesiątych jest wprowadzeniem do analizy materiału filmowego.

Kolejne części pracy poświęcone są przedmiotowej refleksji nad przedstawionym w filmie fabularnym obrazem radzieckiej wspólnoty państwowej. Poszczególne etapy analizy ułożone są w porządku chronologicznym, wyznaczanym przez sukcesywne wyzwania wewnętrznej polityki ZSRR. Każdy z rozdziałów poprzedza część poświęcona kinematografii omawianego okresu, wprowadzająca do podejmowanej w nim tematyki, atmosfery twórczej i ówczesnych wyzwań radzieckiego kina. W zakończeniu poszczególnych podrozdziałów badawczych znajduje się krótkie podsumowanie przeanalizowanego materiału źródłowego.

Filmy lat trzydziestych do wybuchu wielkiej wojny ojczyźnianej podzielone został na trzy części: wyprodukowane w pierwszej połowie dekady – zdominowanej przez zadanie „budowy socjalizmu w jednym kraju", komedie muzyczne – przeżywające swój intensywny rozwój od połowy lat trzydziestych (potraktowane osobno, z uwagi na niezwykłą popularność gatunku) oraz filmy zrealizowane w drugiej części dekady, przesiąknięte atmosferą

wewnętrznego zagrożenia (wielkich czystek) i gotowością do obrony kraju przed niebezpieczeństwem zewnętrznym.

Okres wielkiej wojny ojczyźnianej, z uwagi na specyfikę podejmowanej w nim tematyki oraz konstrukcję filmowej opowieści, stanowiącej wyłom w dotychczasowym schemacie, omówiony został oddzielnie. Mimo stosunkowo krótkiego czasu, jaki obejmuje rozdział (lata 1942-1945), podzielony został na dwa podokresy: filmy początkowego etapu wojny, w którym kino pełni rolę środka społecznej mobilizacji oraz produkcje realizowane po przełomie stalingradzkim, kiedy film zaczyna przesiąkać poczuciem zbliżającego się zwycięstwa.

Ostatnia część rozprawy poświęcona jest latom powojennym. Jej pierwsza część zajmuje się wpływem na filmowy obraz wspólnoty tzw. kampanii antykosmopolitycznej oraz narastającej wrogości wobec wszystkiego, co Zachodnie. Część druga, obejmująca okres od śmierci Stalina do czasu potępienia kultu jednostki na XX Zjeździe partii w 1956 roku, bada wizję wspólnoty bez oddziaływującej na nią bezpośredniego postaci wodza.

Rozprawę zamyka rekapitulacja prześledzonych zmian obrazu radzieckiej wspólnoty od lat trzydziestych do połowy pięćdziesiątych. Odpowiedzi na postawione we wstępie pytania badawcze uzupełniają perspektywy dalszych analiz. W końcu opracowania umieszczony został spis użytych w tekście ilustracji oraz filmo- i bibliografia wykorzystana do przygotowania rozprawy.

(...)

2. ATRYBUTY EKRANOWEJ WSPÓLNOTY W LATACH TRZYDZIESTYCH

2.1. KINEMATOGRAFIA LAT TRZYDZIESTYCH

FILMY POCZĄTKU DEKADY

Na początku lat trzydziestych, wraz z pojawieniem się na ekranie dźwięku, radzieckie kino poszukuje nowych sposobów ekspresji. Głos dawał możliwość bardziej kompleksowego opisu świata i bezpośredniego dotarcia do widza, jednocześnie jednak stwarzał niebezpieczeństwo teatralizacji i spłycenia filmowego przekazu. Pierwsza połowa dekady charakteryzowała się poszukiwaniem nowych metod pracy, które służyłyby zarówno wykorzystaniu w kinie technicznych nowości, jak i odpowiadałyby stawianym mu coraz ostrzejszym wymaganiom ideologicznym.

W 1932 roku na ekranach kin pojawia się *Turbina 50000* w reż. Fridricha Ermlera i Siergieja Jutkiewicza. Tytuł w języku oryginału – *Встречный* – oznacza „plan rozwoju", w opisowym tłumaczeniu zaś *встречный* to „witający", „wychodzący naprzeciw". Przygotowany na zlecenie partii, w 15 rocznicę rewolucji październikowej, film opowiada o pracy fabrycznej brygady realizującej plan 5-letni[16]. Stanowiąca oś fabuły historia budowy w leningradzkim zakładzie turbiny o mocy ponad dwukrotnie większej od dotychczasowej, służy przedstawieniu wewnętrznej przemiany jednostki, która dokonuje się na tle kolektywnej pracy. W filmie doceniano udane odzwierciedlenie „tego, jak socjalistyczny trud rodzi zasadniczo nowy stosunek do kolektywu i wychowuje człowieka"[17] oraz nowatorskie ujęcie „nierozerwalnej więzi"[18] łączącej bohaterów pracy z partyjnym kierownictwem. *Turbina 50000* okazała się zwiastunem zastosowania w filmie realizmu socjalistycznego, pierwszą w kinie kompleksową próbą poszukiwania środków wyrazu odpowiadających przyświecającej mu idei.

Turbina 50000 rozpoczyna serię w pełni dźwiękowych produkcji stanowiących wyraźną odpowiedź na bieżące polityczne oczekiwania. Choć filmy dźwiękowe w ZSRR produkowano już od roku film Ermlera i Jutkiewicza uznany został za pierwszy w pełni udany obraz tego typu – film „prawdziwie mówiony, z ciągłymi i naturalnymi partiami dialogowymi"[19]. Obok płynnej mowy *Turbina 50000* wprowadza na ekran muzykę – już nie

---

[16] Film nosi podtytuł *Praca przodującej brygady* (ros. *Работа ударной брыгады*).
[17] С.В. Дробашенко, *Фильмы о социалистической…*,op.cit., s. 308.
[18] Ibidem.
[19] Н. А. Леведев, *Введение*, w: *Очерки истории советского кино. I (1917-1934)*, ред. Ю. С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р. Н. Юренев, Москва 1956, s. 284.

tylko w charakterze podkładu muzycznego, ale jako organiczny element utworu, nadający mu rytm i charakter. Skomponowana na potrzeby filmu *Piosenka na dzień dobry*[20] okazała się filmowym lejtmotywem, jej słowa i żwawy rytm zachęcające do włączenia się w śpiew i pracę wpisywały się w ideową wymowę obrazu. Piosenka z *Turbiny 50000* jako pierwsza przekroczyła ramy kinowego ekranu stając się częścią kultury masowej[21].

Film fabularny od początku lat trzydziestych służy jako narzędzie społecznej mobilizacji wobec aktualnie stojących przed wspólnotą wyzwań. *Turbina 50000* nawołuje do włączenia się w trud przebudowy narodowej gospodarki i przekształcenia jednostkowej mentalności. Zestawiając stare i nowe, zarówno w odniesieniu do metod pracy, jak i zasad relacji międzyludzkich, przekonuje do zmiany dotychczasowych przyzwyczajeń i wprowadza w życie bohaterów hierarchię, w której nad sprawami osobistymi górę biorą cele zawodowe. Inne wyprodukowane w tym czasie filmy również zajmują się tematem przekształcenia jednostkowej świadomości. Większość z nich rozgrywa się w środowisku industrialnym. *Wiosenne dni*[22] w reżyserii Rubena Simonowa przedstawiają perypetie młodej fabrycznej załogi, która satysfakcję w życiu osobistym jest w stanie odnaleźć dopiero oddając pierwszeństwo zadaniom zawodowym. *Szturmowa brygada*[23] Aleksandra Maczereta opowiada o pracownikach wielkiej budowy, którzy podejmują rywalizację z brygadą amerykańskiego specjalisty. W środowisku robotniczym rozgrywa się także akcja kolejnego filmu Maczereta – *Prywatne życia Piotra Winogradowa*[24], przedstawiającego proces zmiany mentalności radzieckiej młodzieży – pracowników moskiewskiej fabryki. Wśród stołecznych robotników toczy się także fabuła *Legitymacji partyjnej*[25] w reżyserii Iwana Pyriewa, wzywającej do czujności wobec zamaskowanych wrogów radzieckiego ładu.

Wiele filmów tematykę proletariacką umieszcza w kontekście internacjonalnej solidarności. *Marzyciele*[26] Dawida Marijana przedstawiają historię odbudowy i rozwoju donbaskiej kopalni od czasów wojny domowej po okres NEP-u, realizowaną pod kierownictwem międzynarodowej brygady rewolucjonistów. *Taśmociąg śmierci*[27] w reżyserii Iwana Pyriewa omawia warunki życia i pracy robotników w nękanej przez głód i bezrobocie

---

[20] *Песня о встречном*, Б. Корнилов (sł.), Д. Шостакович (muz.).
[21] Н. А. Леведев, *Введение*, w: *Очерки истории...*, op.cit., s. 284.
[22] *Wiosenne dni* (ros. *Весенние дни*), reż. Ruben Simonow, Moskiewski kombinat kinowy, ZSRR 1934. Inna nazwa: *Энтузиасты*.
[23] *Szturmowa brygada* (ros. *Дела и люди*), reż. Aleksandr Maczeret, Sojuzkino, ZSRR 1932.
[24] *Prywatne życie Piotra Winogradowa* (ros. *Частная жизнь Петра Виноградова*), reż. Aleksandr Maczeret, Moskiewski kombinat kinowy, ZSRR 1934.
[25] *Legitymacja partyjna* (ros. *Партийный билет*), reż. Iwan Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1936.
[26] *Marzyciele* (ros. *Мечтатели*), reż. Dawid Marijan, Moskiewski kombinat kinowy, ZSRR 1934.
[27] *Taśmociąg śmierci* (ros. *Конвейер смерти*), reż. Iwan Pyriew, Sojuzfilm, ZSRR 1933.

kapitalistycznej Ameryce. Tematem *Hail Moskau!*[28] w reżyserii Władimira Szmidtgofa jest solidarność radzieckich marynarzy i strajkujących zagranicznych robotników. Sprawy ponadnarodowego braterstwa dotykają *Zorze Paryża*[29] Grigorija Roszala, przypominające walkę paryskiej komuny przeciw zwolennikom Wersalu. Wokół kwestii klasowej walki rozwija się akcja filmu *Granica*[30] Michaiła Dubsona, opowiadającego o położonym niedaleko Związku Radzieckiego polskim miasteczku, w którym dzięki wspólnej niechęci do miejscowych wyzyskiwaczy udaje się przezwyciężyć nieufność między żydowską biedotą a polskimi robotnikami. Film *Znajdzie się dla was praca*[31] w reżyserii Ilii Trauberga mówi o przebudzeniu się klasowej świadomości niemieckiego robotnika fabryki kiełbas. *Moja ojczyzna*[32] zrealizowana przez Aleksandra Zarchi i Iosifa Chejfica ten sam temat ujmuje w odniesieniu do młodego Chińczyka, wciągniętego w antyradziecką prowokację na trasie linii kolejowej. O tym ostatnim filmie, pierwszym zdjętym z ekranu na polecenie Stalina[33], „Prawda" donosiła, że przedstawia niewłaściwy, skażony obraz jakoby biernej Armii Czerwonej[34].

W dobie imperatywu gospodarczego rozwoju popularny w kinie staje się motyw poszerzania krajowego potencjału. W *Aerogradzie*[35] Aleksandra Dowżenki walki syberyjskich partyzantów-kołchoźników z wewnętrznymi i zagranicznymi nieprzyjaciółmi toczą się na tle tematu budowy nowego radzieckiego miasta nad brzegiem Oceanu Spokojnego. *Więźniowie*[36] w reżyserii Jewgienija Czerwiakowa sprawę wielkiej krajowej budowy przedstawiają w wyjątkowym dla radzieckiego kina socrealistycznego kontekście pracy więźniów budujących kanał łączący Morze Białe z Bałtyckim (Biełomorkanał). Zainteresowanie kina wzbudza także potencjał kraju w zakresie jego zasobów mineralnych. *Księżycowy kamień*[37] Adolfa Minkina i Igora Sorochtina opowiada o odkryciu przez radzieckich badaczy na terenie Azji Środkowej ważnego dla optyki minerału. *Siedmiu*

---

[28] *Hail Moskau!* (ros. *Гайл Москау!*), reż. Władimir Szmidtgof, Lensojuzkino, ZSRR 1932. Film nie zachował się. Został zakazany jako szkodliwy. Za: *Летопись российского кино. 1930-1945*, red. А.С. Дерябин, Москва 2007, s. 221.
[29] *Zorze Paryża* (ros. *Зори Парижа*), reż. Grigorij Roszal, Mosfilm, ZSRR 1936.
[30] *Granica* (ros. *Граница*), reż. Michaił Dubson, Lenfilm, ZSRR 1935.
[31] *Znajdzie się dla was praca* (ros. *Для вас найдётся работа*), reż. Ilia Trauberg, Lensojuzkino, ZSRR 1932. Film nie zachował się.
[32] *Moja ojczyzna* (ros. *Моя родина*), reż. Aleksandr Zarchi, Iosif Chejfic, Leningradzkie studio filmowe „Rosfilm", ZSRR 1933. Inne nazwy filmu: *Мост*, *Люди ОКДВА*. Film zachował się niepełny.
[33] Postanowienie o zakazie filmu Orgbiuro KC WKP(b) wydało 20.03.1933. Za: *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 219.
[34] М. Трофименков, *Запрещенная родина. „Моя Родина" Иосифа Хейфица*, „Коммерсантъ" №241 z 22.12.2005, s. 21.
[35] *Aerograd* (ros. *Аэроград*), reż. Aleksandr Dowżenko, Mosfilm, ZSRR 1935.
[36] *Więźniowie* (ros. *Заключенные*), reż. Jewgienij Czerwiakow, Mosfilm, ZSRR 1936.
[37] *Księżycowy kamień* (ros. *Лунный камень*), reż. Adolf Minkin, Igor Sorochtin, Lenfilm, ZSRR 1935.

śmiałych[38] Siergieja Gierasimowa przedstawia historię zimowej wyprawy komsomolców-ochotników, którzy na Dalekiej Północy odkrywają złoża rzadkich surowców. *Dziewczyna z Kamczatki*[39] w reżyserii Aleksandra Litwinowa relacjonuje prowadzone przez geologiczną ekspedycję poszukiwania nafty na Kamczatce.

Paradygmat rozbudowy kraju w dziedzinie przemysłu sprawia, że stosunkowo niewiele uwagi kino udziela w tym czasie sprawom wsi. Najważniejszym filmem o tej tematyce są *Chłopi*[40] w reżyserii Fridricha Ermlera. Uznany przez partię za „dobry, politycznie nader potrzebny obraz"[41], film stanowi próbę kompleksowej opowieści o wyzwaniach początkowego okresu funkcjonowania systemu kołchoźniczego. Wiele uwagi udzielone jest w nim walce z – według słów ówczesnej prasy – „ostatkami rozbitej w drzazgi klasy, chowającymi się, unikającymi bezpośredniej walki, wykorzystującymi słabego i ciemnego człowieka, by jego ręką nanieść bezpośrednie uderzenie"[42]. Wątek kułactwa i trudów budowania pierwszych kołchozów przewija się także w innych filmach o tematyce wiejskiej. Podobnie jak w produkcjach rozgrywających się w środowisku robotniczym i tu obecny jest motyw ponadnarodowej solidarności. *Wrogie szlaki*[43] w reżyserii Olgi Preobrażenskiej i Iwana Prawowa opowiadają o klasowej walce na środkowoazjatyckiej wsi, gdzie w budowę kołchozu zaangażowani są Rosjanie i Kazachowie. *Chata starego Luwiena*[44] Aleksandra Litwinowa prezentuje zaś historię pierwszego sowchozu w ussuryjskiej tajdze, powstałego przy udziale Rosjanina, Chińczyka i przesiedleńców z krajów nadbałtyckich.

Kluczowym elementem większości wyprodukowanych na początku dekady filmów jest przemiana świadomości bohatera, odrzucającego stare nawyki w życiu i pracy zawodowej na rzecz nowych metod socjalistycznej moralności. Temat wewnętrznej dyscypliny staje się osnową akcji *Lotników*[45] Julija Rajzmana, rozgrywających się w środowisku młodych adeptów awiacji. Hierarchia między zawodową i osobistą odpowiedzialnością staje się tematem komedii Aleksandra Zarchi i Iosifa Chejfica *Miłość w czołgu*[46], w której uczucie łączy przebywającego na wojskowych manewrach czołgistę i studentkę miejscowego technikum rolniczego. *Skarb zaginionego statku*[47] Władimira Brauna opowiada o nurku, który

---

[38] *Siedmiu śmiałych* (ros. *Семеро смелых*), reż. Siergiej Gierasimow, Lenfilm, ZSRR 1936.
[39] *Dziewczyna z Kamczatki* (ros. *Девушка с Камчатки*), reż. Aleksandr Litwinow, Mosfilm, ZSRR 1936
[40] *Chłopi* (ros. *Крестьяне*), reż. Fridrich Ermler , Lenfilm, ZSRR 1934.
[41] *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 321.
[42] В. Пудовкин, *„Крестяние"*, „Правда", 12.02.1935, s. 4.
[43] *Wrogie szlaki* (ros. *Вражьи тропы*), reż. Olga Preobrażenskaja, Iwan Prawow, Mosfilm, ZSRR 1935.
[44] *Chata starego Luwiena* (ros. *Хижина старого Лувена*), reż. Aleksandr Litwinow, Mosfilm, ZSRR 1935.
[45] *Lotnicy* (ros. *Летчики*), reż. Julij Rajzman, Mosfilm, ZSRR 1935.
[46] *Miłość w czołgu* (ros. *Горячие денечки*), reż. Aleksandr Zarchi, Iosif Chejfic, Lenfilm, ZSRR 1935.
[47] *Skarb zaginionego statku* (ros. *Сокровище погибшего корабля*), reż. Władmir Braun, Lenfilm, ZSRR 1935.

dzięki wsparciu pracowniczego kolektywu porzuca pokusę łatwego bogactwa i pozostaje uczciwym człowiekiem. *Trzej towarzysze*[48] Siemiona Timoszenko na przykładzie losów dawnych kolegów z frontu, obecnie kierowników znacznych przedsiębiorstw, przedstawia różne typy zachowania w czasach NEP-u, krytykując egoizm, wygodnictwo i kombinatorstwo części społeczeństwa.

Większość filmów początku dekady zajmuje się tematami bieżącej radzieckiej rzeczywistości, pojawiają się jednak również filmy zaliczane według terminologii radzieckiej do gatunku historyczno-rewolucyjnego (ros. *историко-революционные фильмы*), którego właściwy rozkwit przypadnie na drugą połowę lat trzydziestych. Jednym z nich są *Przyjaciółki*[49] – wyreżyserowana przez Leo Arnsztama historia koleżanek z robotniczego podwórka, które w czasie wojny domowej wspólnie wyruszają na front w charakterze sióstr miłosierdzia. Walkę radzieckich chłopów-partyzantów i Armii Czerwonej przeciwko białym na Syberii przypomina *Anienkowszczyna*[50] w reżyserii Nikołaja Bieriesniewa. *Żyć*[51] Siemiona Timoszenki, łącząc pod koniec wojny domowej losy radzieckiego marynarza, aktorki i białego żołnierza, stawia pytanie o wartość zachowania własnego życia, gdy zagrożone okazują się deklarowane ideały.

W najpełniejszy sposób proces dojrzewania jednostki do ruchu rewolucyjnego przedstawia *Młodość Maksyma*[52] Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga. Pierwsza część trylogii stanowi symboliczny zapis drogi proletariatu do partii bolszewickiej (dalsze części – *Powrót Maksyma*[53] i *Maksym*[54] – mówią o dochodzeniu partii do władzy). Główny bohater, Maksym, stanowi w filmie wzór bolszewika. Według twórców:

> „taki chłopak nieuchronnie musiał stać się rewolucjonistą. Posiadał najlepsze cechy petersburskiego robotnika, humor i inteligencję, wrodzone poczucie sprawiedliwości, wierność przyjaciołom, serdeczność i zdecydowanie, odwagę i cierpliwość. Nie mógł pogodzić się z przemocą i bezprawiem[55].

[48] *Trzej towarzysze* (ros. *Три товарища*), reż. Siemion Timoszenko, Lenfilm, ZSRR 1935.
[49] *Przyjaciółki* (ros. *Подруги*), reż. Leo Arnsztam, Lenfilm, ZSRR 1935.
[50] *Anienkowszczyna* (ros. *Анненковщина*), reż. Nikolaj Bieriesniew, Lensojuzfilm, ZSRR 1933. Film nie zachował się.
[51] *Żyć* (ros. *Жить*), reż. Siemion Timoszenko, Lenrosfilm, ZSRR 1933. Film nie zachował się.
[52] *Młodość Maksyma* (ros. *Юность Максима*), reż. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1934. Podany polski tytuł filmu został wprowadzony po 1945 roku. Przed wojną film rozpowszechniany był pod nazwą *W walce z caratem* lub *Miłość Maksyma*. *50 lat kinematografii radzieckiej*. Warszawa 1967, s. 66.
[53] *Powrót Maksyma* (ros. *Возвращение Максима*), reż. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1937.
[54] *Maksym* (ros. *Выбогргская сторона*), reż. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1938.
[55] G. Kozincew, *Na białym ekranie*, „Kultura filmowa" nr 7 (119) 1968, s. 75.

Protagonista to sympatyczny, urwisowaty chłopak z robotniczych przedmieść Petersburga. Jego łobuzerski urok i przewijająca się przez cały film serdeczna ironia, chronią obraz przed przekształceniem go w podniosły manifest o cierpieniu klasy robotniczej (choć nie brakuje w nim elementów typowych dla martyrologii partii – konspiracji, więzienia, motywu śmierci towarzyszy). Żywa, ujmująca postać protagonisty zjednała filmowi entuzjazm krytyków, dowodzących, że z takich właśnie „naiwno-dobrych, ujmujących pełną radości życia młodością robotników-chłopaków wyrastali wojownicy armii bolszewizmu”[56].

Bohater i sama historia z założenia pozostają umowne. Maksym nie posiada nazwiska, znane jest jedynie miejsce, z którego pochodzi i rodzaj wykonywanej przez niego pracy. Jest uniwersalnym modelem robotnika-bolszewika. Jednocześnie nie jest to postać płaska, czy papierowa. Twórcy zadbali o jej wiarygodność zaopatrując bohatera w typowy dla petersburskiego robotnika język, a nawet uliczną piosenkę, która stała się jego znakiem rozpoznawczym. Historia Maksyma zostaje wyposażona w elementy gruntujące ją w określonej rzeczywistości (carski reżim, praca w zakładzie kolejowym, pierwsze demonstracje, śmierć przyjaciół), a zarazem konstruowana jest w sposób przypominający ludową opowieść. Już pierwsza plansza tekstowa („Żyli w Sankt Petersburgu za Narwską rogatką trzej koledzy”) nasuwa skojarzenie z baśnią[57]. Podtrzymuje je gawędziarski charakter śródtytułów, wprowadzający kolejne informacje za pomocą przyimka „i” („I Maksym i Dioma trafili do niedzielnej szkoły”, „I Maksym trafił na uniwersytet”, „I Maksym zaczął żyć między niebem a ziemią”). Bohater okazuje się łącznikiem pomiędzy kulturą ludową i nową, wprowadzaną przez socjalistyczny porządek. We śnie Diomy pojawia się jako „robotniczy car”[58], swojski i dobry, rozstrzygający w duchu współczesnych programów politycznych: „To i żyj. Odbierz pokój z własną łaźnią, pracuj 8 godzin i ucz się na ministra”[59] – obwieszcza w filmie przyjacielowi.

Kulturowa uniwersalność uczyniła z Maksyma jednego z ulubionych bohaterów lat trzydziestych. Jego postać wyszła poza poświęconą mu trylogię i pojawiła się w innych filmach, w tym nowelach mobilizacyjnych z początku wojny z III Rzeszą[60]. Tuż po

[56] Л. Ровинский, *Этот фильм завоюет зрителя. „Юность Максима”*, „Правда”, 15.12.1934, s. 4.
[57] G. Kozincew, *Na białym…*, op.cit., s. 105.
[58] *Młodość Maksyma*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[59] Ibidem.
[60] *Встреча с Максимом*, reż. Siergiej Gierasimow, w: *Wojskowy album filmowy* (ros. *Боевой киносборник № 1*), Mosfilm, Lenfilm, Sojuzdietfilm, ZSRR 1941.

wprowadzeniu w 1941 roku Nagrody Stalinowskiej w dziedzinie kinematografii, trylogia o Maksymie otrzymała najwyższe odznaczenie – Nagrodę I stopnia[61].

W 1941 roku Nagrodą Stalinowską I stopnia uhonorowany został również *Czapajew*[62] Gieorgija Wasiliewa i Siergieja Wasiliewa (tzw. braci Wasieliewów). Wyróżnienie przyznane filmowi po 7 latach od jego produkcji świadczyło o jego randze i popularności, jaką cieszył się w kręgach władzy. Opowieść o utalentowanym chłopskim przywódcy czasów wojny domowej obwołana została przez krytykę „błyskotliwym zwycięstwem radzieckiego kina"[63]. Film uznano za „arcydzieło"[64], przykład „tego, na jakie wyżyny podnosi naszą sztukę wyprowadzone przez partię i osobiście przez towarzysza Stalina hasło socjalistycznego realizmu"[65].

Fabuła *Czapajewa* zbudowana jest na motywie wewnętrznej przemiany głównego bohatera, który z przywódcy półanarchicznego, niezdyscyplinowanego oddziału zmienia się w dojrzałego politycznego lidera dowodzącego zastępem świadomych partyzantów. *Czapajew* kreuje trzy typy wzorców osobowych, które stały się modelami konstrukcji filmowych bohaterów w kolejnych latach: utalentowanego przywódcy (Czapajew), mądrego sekretarza partyjnego (Furmanow) oraz lojalnego towarzysza (Pietka).

Postać Czapajewa jest wcieleniem naturalnych ludowych talentów. To samorodny geniusz, charyzmatyczny, mądry i odważny. Jego zachowanie (bezpośredniość, emocjonalność, szczerość, gwałtowność) i towarzyszące mu w filmie elementy folkloru (obrazy rosyjskiej prowincji, ludowe pieśni, sentymentalizm) podkreślają proste pochodzenie bohatera. Film okazuje się rodzajem ludowej legendy o losie chłopskiego dowódcy – syna ludu, utożsamiającego jego mądrość i siłę.

W odróżnieniu od Czapajewa stanowiącego uosobienie wsi, Furmanow – sekretarz polityczny oddziału – symbolizuje miasto. Do chłopskiego oddziału przybywa na czele grupy robotników-ochotników, a jego pojawienie się w niezdyscyplinowanym chłopskim oddziale wprowadza ład i porządek. Postać Furmanowa wydaje się interpretacją roli partii w życiu narodu, a tandem, jaki tworzy razem z Czapajewem – symbolem sojuszu chłopstwa i proletariatu. Zorganizowany, przenikliwy, opanowany i efektywny w swoich działaniach Furmanow jest modelem partyjnego opiekuna, prowadzącego podopiecznego-bohatera do sukcesów, mających znaczenie dla całej zbiorowości.

---

[61] *Сталинские премии: две стороны одной медали. Сб. документов и художественно-публицистических материалов*, red. В. Ф. Свиньин, К. А. Осеев, Новосибирск 2007, s. 745.
[62] *Czapajew* (ros. *Чапаев*), reż. Gieorgij Wasiliew, Siergiej Wasiliew, Lenfilm, ZSRR 1934.
[63] Н. А. Леведев, *„Чапаев"*, w: *Очерки истории советского кино.* т. 1, op.cit., s. 368-369.
[64] Н. А. Леведев, *Введение*, op.cit., s. 249.
[65] Б. Шумяцкий, *Искусство миллионов*, „Правда", 11.01.1935, s. 2.

Trzeci z prototypów bohatera – Pietka, adiutant Czapajewa – jest wcieleniem wiernego towarzysza (zażyłość duetu Pietka-Czapajew stała się tak symboliczna, że po latach okazała się źródłem wielu, nie mających nic wspólnego z akcją filmu, dowcipów). Jego stosunek do dowódcy, pełen podziwu, zaufania i bezgranicznego oddania, przypomina relację sługi i pana. Jego bohaterstwo jest ciche i realizuje się w skrajnym przywiązaniu (w finale bohater umiera w obronie swojego dowódcy). Podczas, gdy strategiczny geniusz i porywczość Czapajewa czynią z niego postać w pewnym stopniu wyjątkową, przeciętny pod względem talentów i życiowych ambicji Pietka uosabia to, co zwykłe i dostępne dla przeciętnego człowieka.

Czapajew stał się modelem dla kolejnych produkcji w dziedzinie kinematografii. Film wzbudzał nie tylko zachwyt krytyków, ale także entuzjazm przeciętnych widzów. Prasa publikowała pełne zachwytu wrażenia widzów[66]. Dyskusje na jego temat stały się elementem codziennych rozmów, zakładowych zebrań i inspiracją do podejmowania nowych zawodowych zobowiązań[67].

> „Czapajew" porwał wszystkich, bez różnicy wieku, profesji, poziomu kulturalnego – robotników i chłopów, naukowców i górników, starych komunistów i bezwąsych komsomolców, weteranów wojny domowej i dzieci w wieku szkolnym[68].

Wielbicielem filmu był również Stalin[69]. Na jego polecenie przygotowano niemą wersję filmu[70], która miała umożliwić w słabo wyposażonym jeszcze w sieć kin dźwiękowych kraju[71] obejrzenie go większej liczbie osób.

Niewątpliwie *Czapajew* był realizacją udaną, utrzymaną w sprawnym tempie i z ciekawą galerią postaci. Kluczową w ocenie filmu okazała się jednak kwestia jego ideologicznej celności. Według radzieckich krytyków, położył on „początek nowej epoce, epoce umocnienia i rozkwitu sztuki filmowej"[72]. Stał się probierzem, według od tej pory oceniano kolejne kinowe produkcje. Po *Czapajewie*, rozpoczęty przez *Turbinę 50000* proces

---

[66] *Чапаева посмотрит вся страна*, „Правда", 20.11.1934, s. 4.
[67] Н. Каманин - Герой Советского Союза, *Захватывающее зрелище*, „Правда", 20.11.1934, s. 3; А. Смирнов - студент 5-го курса, *Правильно, просто, правдиво*, „Правда", 20.11.1934, s. 3; Орлов - рабочий-шофер, *Герои, по которым следует равнятся*, „Правда", 20.11.1934, s. 3; Е. Нестеров – совхоз, *После просмотра этой картины еще яростнее принимаешся за работу*, „Правда", 20.11.1934, s. 3; В. Рыбаков - Воеенно-техническая академия, *Прекрасно сделано*, „Правда", 20.11.1934, s. 3.
[68] Н. А. Леведев, *„Чапаев"*, op.cit., s. 368-369.
[69] Tylko między 5 a 20 listopada 1934 roku Stalin zdążył obejrzeć *Czapajewa* 11 razy. Za: *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 297.
[70] *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 329.
[71] W 1935 roku na wsi funkcjonowało 208 kin dźwiękowych i 17290 niemych, przy czym 13478 z nich miało charakter przenośny, a 4001 było nieczynnych. Za: *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 349.
[72] Ibidem, s. 413.

poszukiwania filmowej formy, która odpowiadałaby ideologicznym zadaniom bieżących czasów wydawał się na ukończeniu.

W produkcjach początku dekady znaleźć można elementy odbiegające od estetyki socrealizmu, które trudno już dostrzec pod koniec tego samego dziesięciolecia. Do najciekawszych należy zawierająca konstruktywistyczne odniesienia scena z *Turbiny 50000* ukazująca spacer po pogrążonym w białej nocy mieście. W *Aerogradzie* wyróżniają się ekspresyjne ujęcia postaci, oddające tragizm położenia bohaterów (ucieczka japońskiego interwenta, śmierć przyjaciela-zdrajcy). W *Chłopach* melancholijna postać antybohatera wyposaża film w cień poetyckości.

Innym wyróżnikiem filmów początku lat trzydziestych jest możliwość odczytania z nich fragmentów radzieckiej rzeczywistości, które najprawdopodobniej umknęły cenzurze (co w końcu dekady już się nie zdarzało). Grozę, budzoną przez służby bezpieczeństwa oddaje powaga współpracowników inżyniera Łazariewa (*Turbina 50000*), podejmujących próbę jego usprawiedliwienia w GPU (ros. *ГПУ – Государственное политическое управление*, Państwowy Zarząd Polityczny, następca CzeKa). Scena sądu *ad hoc* skazującego Andrieja Wołyncewa na śmierć (*Marzyciele*) zdradza żywiołowość funkcjonowania radzieckiego wymiaru sprawiedliwości. W *Chłopach* i *Wrogich szlakach* przeszłość antybohaterów pozwala domyślać się brutalności procesu kolektywizacji. Postępowanie wobec przedstawicieli klas uznanych za wrogie zdradza uwaga Jegora (*Chłopi*), przyglądającego się okazałej maciorze:

> Ale morda. Rasa taka – burżujska. Dobra morda. Człowieka z taką mordą rozstrzeliwują od razu, o tak... Tylko zagranicą żyć można z taką, a i tam, bracie, nie bardzo...[73].

Obrazom wyidealizowanych, nowoczesnych przestrzeni i szybkich aut towarzyszą sceny zdradzające faktyczne trudności mieszkaniowe (*Turbina 50000, Legitymacja partyjna*), problemy z publicznym transportem (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*), czy jakością zaopatrzenia w kraju (*Więźniowie*). Niekiedy przedstawione sytuacje są tak dalece nieprawdopodobne, że każą domyślać się rzeczywistości wprost odwrotnej do przedstawionej – jak w scenach przedstawiających warunki bytowe więźniów obozu NKWD (*Więźniowie*) czy w epizodzie zbiorowej konsumpcji pielmieni na kolektywizowanej wsi, podczas której jedzenia okazuje się tak dużo, że wyrzucane jest przez okno (*Chłopi*).

W kolejnych latach zabiegi koloryzujące rzeczywistość w filmie stają się bardziej konsekwentne. Gatunkiem, który ugruntuje schemat wyidealizowanego otoczenia i

---

[73] *Chłopi*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

międzyludzkich relacji będzie radziecka komedia muzyczna, której rozwój przypada na połowę lat trzydziestych. Jej lekka konwencja pozwoli łatwiej wybaczać nieprawdopodobne sytuacje i przekoloryzowane postacie bohaterów. Prezentowany w komediach świat okaże się zaś na tyle pociągający, że kwestia wiarygodności filmu na długie lata odsunięta zostanie na dalszy plan.

RADZIECKA KOMEDIA MUZYCZNA

W połowie dekady ZSRR wydaje się ogarniać powszechny entuzjazm pracy i zachwyt nad gospodarczymi osiągnięciami kraju. W sierpniu 1935 roku doniecki górnik Andriej (Aleksiej) Stachanow wyrąbuje 102 tony węgla, wykonując tym samym ponad 1400% dziennej normy, a jego dokonanie staje się inspiracją do rozwoju ruchu zachęcającego do pracowniczej rywalizacji i ustanawiania nowych rekordów. Ciągłe parcie naprzód, przełamywanie niemożliwego staje się sensem nowego sposobu pracy i życia. Radość współzawodnictwa i pokonywania dotychczasowych granic zdają się wyznaczać emocjonalny kurs życia polityczno-społecznego[74].

Atmosfera zadowolenia i dumy z oznak stabilizującego się socjalizmu przenika do kina, pozwalając na rozkwit lekkiego gatunku filmowego, skupiającego się na tym, co przyjemne i wesołe. Stosunkowo niedawne pojawienie się na ekranie dźwięku kieruje jednocześnie zainteresowanie twórców w kierunku muzyki, zachęcając do wykorzystania jej potencjału dla kreacji wesołej, melodyjnej formy. Już wcześniej piosenki pojawiające się w filmach zyskują popularność przekraczającą ramy samych filmów (*Piosenka na dzień dobry* z filmu *Turbina 50000, Miasto Aerograd* z filmu *Aerograd, Kachowka* z filmu *Trzej towarzysze*), dopiero jednak komedia muzyczna czyni z ekranowych melodii pieśni prawdziwie masowe, znane i śpiewane przez miliony. Łatwo wpadające w ucho, o żywym, wesołym rytmie i prostych do powtórzenia słowach popularyzują polityczny ładunek filmu także poza kinowym ekranem.

Radziecka komedia muzyczna, mimo formalnego podobieństwa do wypracowanego w USA musicalu, stanowi gatunek osobny, silnie nacechowany ideologicznie. W miejsce typowych dla amerykańskich filmów scen tanecznych, stawiających w centrum uwagi parę głównych bohaterów i łączące ich uczucie, na radzieckim ekranie kluczowe okazują się poddane starannej choreografii ujęcia pracy i zbiorowego wysiłku. Wspólny trud

---

[74] В. С. Тяжельникова, *Советская песня и формирование новой идентичности*, „Отечественная история", No 1, 2002, s. 178.

prezentowany jest tu jako zabawa i przyjemność, dająca w efekcie równie wyzwalające i oczyszczające uczucia, jak tańce amerykańskich kochanków[75]. Śpiewane w trakcie filmu piosenki, poza afirmacją radości życia, pracy i młodości głoszą pochwałę istniejącej rzeczywistości, dumę z osiągnięć socjalistycznego kraju i zachętę do dalszego wspólnego wysiłku. Wykorzystanie w nich elementów ludowych melodii oraz wyraźnych, marszowych rytmów ułatwia ich zapamiętanie i sprawia, że wydają się bliskie i swojskie.

Tworzenie zrozumiałych i atrakcyjnych treściowo przekazów staje się w tym czasie produkcyjnym kryterium. W połowie lat trzydziestych Borys Szumiacki, dyrektor Głównego Zarządu Przemysłu Kinofotograficznego (ros. *Государственное управления кинофотопромышленности – ГУКФ*) wprowadza pojęcie „kina dla milionów"[76] – przystępnego dla każdego odbiorcy. Film ma być czytelny dla przeciętnego, nie uświadomionego politycznie odbiorcy. Jego przekaz powinien trafiać do chłopskich mas biorących udział w budowie miast, fabryk i rolniczych spółdzielni. Aby pozyskać nowych widzów kino ma już nie tylko uczyć, agitować i moralizować, ale także bawić, przyciągać i zapewniać rozrywkę. Szumiackiemu nie udaje się zrealizować wizji stworzenia radzieckiego Hollywood nad Morzem Czarnym[77], mającego zapewnić zwiększenie efektywności rodzimej produkcji, pod jego kierownictwem jednak kinematografia ZSRR przyjmuje bardziej komercyjny, nastawiony na odbiorcę kurs. Jego symbolem jest właśnie komedia muzyczna.

Droga komedii na radzieckie ekrany nie była jednak prosta. W radzieckiej Rosji żart dopuszczano jedynie w formie prześmiewczej, ironicznej wobec rzeczywistości przedrewolucyjnej i jej ewentualnym ostatkom w bieżącej codzienności. Humor złośliwy, kpiący miał być impulsem stymulującym do niszczenia starego w walce o zwycięstwo socjalizmu. Śmiech komiczny, czystą wesołość, postrzegano jako burżuazyjny przeżytek – szkodliwy, bo demobilizujący[78]. Reorientację podejścia do komedii umożliwia zmiana ideologicznego klimatu w połowie lat trzydziestych. Propaganda socjalistycznego sukcesu, zachwyt nową rzeczywistością pracy i życia tworzą warunki odpowiednie dla jej rozwoju. Mimo to, w radzieckiej rzeczywistości komedia pozostaje przedsięwzięciem wymagającym i

---

[75] M. Enzensberger, *'We were born to turn a fairy tale into reality': Grigori Alexandrov's "The Radiant Path"*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. R. Taylor, D. Spring, Nowy Jork 1993, s. 97-98.
[76] W 1935 roku wydana została na ten temat książka jego autorstwa: Б. Шумяцкий, *Кинематография миллионов: опыт анализа*, Москва: Кинофотоиздать 1935. Za: *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 367.
[77] *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 352-353; R. Taylor, *A 'Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy*, „Journal of Contemporary History", Vol. 18, No. 3: *Historians and Movies: The State of the Art: Part 1* (Jul., 1983), s. 439-461.
[78] Р. Н. Юренев, *Развитие кинокомедии*, w: *Очерки истории советского кино*, t. II (1935-1945), red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожевой, Р. Н. Юренев, Moskwa 1959, s. 192.

niełatwym. Od filmu komediowego w ZSRR wymaga się bodaj więcej niż od produkcji innego gatunku[79]. Komedia powinna jednocześnie bawić i uczyć, być łatwo zrozumiała i dawać wgląd w psychologię bohaterów oraz konflikty będące ich udziałem. Spodziewa się, że będzie zgodna z obowiązującą linią partyjną, a zarazem, antycypując jej rozwój, zdoła przedstawić świat pożądanej przyszłości, zachowując elementy niedoskonałej teraźniejszości. Oczekuje się, że będzie posiadać atrakcyjną formę, ale – umiejętnie korzystając z osiągnięć światowej techniki – unikać będzie naśladownictwa „burżuazyjnej kinematografii". Będzie zachwycać swoim artyzmem świat kapitalistyczny, jednocześnie się od niego dystansując.

Delikatność tego przedsięwzięcia potwierdza krytyka, jaka dotknęła nawet najbardziej uznanych rodzimych twórców gatunku komediowego. Grigorija Aleksandrowa, nagradzanego za swoje osiągnięcia m.in. Orderem Lenina (1935, 1959), Orderem Czerwonej Gwiazdy (1935), Orderem Czerwonego Sztandaru Pracy (1953) i Nagrodami Stalinowskimi (1941, 1949), ganiono m.in. za nadmiar trików i imitację burżuazyjnej rewii, pomieszanie komedii z melodramatem oraz nieprzekonujące postacie bohaterów negatywnych[80]. Iwanowi Pyriewowi, nagradzanemu Orderem Lenina (1938, 1948), Orderem Czerwonego Sztandaru Pracy (1944, 1950, 1961) i Nagrodą Stalinowską (1941, 1942, 1943, 1946, 1948, 1951)[81] zarzucano zaś brak krytycznych intonacji, skupienie się na przedstawianiu lekkich stron życia i nadmierne idealizowanie rzeczywistości[82].

Mimo stojących przed nią wyzwań, radziecka komedia okazała się jednak bodaj największym sukcesem radzieckiej kinematografii. Choć jej udział w ogólnej produkcji był stosunkowo niewielki (między 1932 a 1956 rokiem komedie stanowiły zaledwie 14% łącznej produkcji Mosfilmu i Lenfilmu[83]), stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i lubianych gatunków rodzimego kina. Skutecznie łączyła ideologiczne wymagania co do filmowej treści z atrakcyjną formą. Prosta, bajkowa narracja była zrozumiała dla wszystkich i z łatwością pozwalała na podkreślanie jasnych stron otaczającej rzeczywistości. Wesoły, rozśpiewany świat, przesycony zadowoleniem z życia był urokliwy i pociągający, a środowisko, w którym rozgrywała się akcja i zakotwiczone w radzieckim świecie postacie bohaterów, zdawały się zrozumiałe i bliskie.

Muzyka stanowi kluczowy element radzieckiej komedii, współbudujący całość dzieła. Obraz pomaga słowom piosenki, te zaś ujawniają sens obrazu, umożliwiając wprowadzenie

[79] Г. Александров, *Принципы советской кинокомедии* , „Искусство Кино" 5/1949, s. 16.
[80] *Режиссеры советского художественного кино*, w: *Кино и время*, t. III, red. О. В. Якубович-Ясный, Moskwa 1963, s. 13; Р. Н. Юренев, *Развитие...*, op.cit., s. 215-216, 218-221.
[81] *Режиссеры советского...*, op.cit., s. 14 i 224.
[82] Ibidem, s. 13; Р. Н. Юренев, *Развитие...*, op.cit., s. 215-216, 218-221, 225-226 i 230.
[83] *Советские художественные фильмы…*, op.cit.

serii skeczy i tworząc tło dla zabawnych nieporozumień[84]. Poczynając od pierwszej radzieckiej komedii muzycznej – *Świat się śmieje*[85] Grigorija Aleksandrowa – z której piosenki skomponowane przez Izaaka Dunajewskiego obiegły cały świat[86] (oskarżenia o plagiat przewodniego marszu zostały zdementowane przez specjalnie powołaną do tego celu komisję[87]), melodie z radzieckich komedii zaczęły zyskiwać olbrzymią popularność, wchodząc do grona tzw. pieśni ludowych (ros. *народных*) – stanowiących wspólne dobro wszystkich mieszkańców kraju.

Komedia okazała się istotnym propagandowym narzędziem nie tylko w kraju, ale i za jego granicami. Po obejrzeniu *Świat się śmieje* Charlie Chaplin podsumował:

> Aleksandrow objawił Ameryce zupełnie nową Rosję. Dotąd Amerykanie widzieli ja przez pryzmat Dostojewskiego, teraz dostrzegli jak wielkie dokonały się tam zmiany w psychice ludzi. Ludzie ci żywo i wesoło cieszą się życiem. To wielki sukces. To także znacznie skuteczniejsza agitacja niż przy pomocy przemówień i batalistyki[88].

W samym kraju pierwsza radziecka komedia wzbudziła sporo kontrowersji. Jej reżyserowi zarzucano naśladownictwo amerykańskich wzorów[89], nieprzekonujący psychologicznie obraz głównego bohatera i brak ciągłości opowieści, która w pewnym momencie zamienia się w serię gagów[90]. Mimo to, *Świat się śmieje* cieszył się olbrzymią popularnością na radzieckich ekranach. Dobry humor i propaganda radości życia bez przymusu dotychczasowego moralizatorstwa przyciągały publiczność. Ocena komedii przez Stalina jako „rzeczywiście pierwszego wesołego radzieckiego filmu”[91] ostatecznie uciszyła kierowaną przeciw niemu krytykę.

Kolejny film Aleksandrowa, przygotowany z myślą o uczczeniu zatwierdzonej w 1936 roku nowej radzieckiej konstytucji – *Cyrk*[92] – doceniony został za „żywe, często błyskotliwe, dobrze wyreżyserowane, dobrze zagrane sceny” oraz „oryginalną myśl reżysera”[93]. Podkreślano, że „w prostej, niewyszukanej formie, dostępnej dla szerokich kręgów widzów, komedia przekazuje wielkie idee internacjonalnej solidarności, miłości do dzieci niezależnie

---

[84] J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej. Tom 3. 1928-1933,* Warszawa 1959, s. 280
[85] *Świat się śmieje* (ros. *Веселые ребята*), reż. Grigorij Aleksandrow, Moskiewski kombinat kinowy, ZSRR 1934.
[86] J. Płażewski, *Historia filmu. 1895-2005*, Warszawa 2010, s. 138.
[87] *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 324-325.
[88] М. Зак, *Художественное кино первой половины 30-х годов*, w: *История советского кино. 1917-1967*. 2 (1931-1941), red. Х. Абул-Касымова, С. Гинзбург, И. Долинский и др., Москва 1973, s. 79.
[89] Р. Н. Юренев, *Развитие кинокомедии*, op.cit., s. 190-192.
[90] С.В. Дробашенко, *Фильмы о социалистической действительности*, w: *Очерки истории советского кино*, t. I, op.cit., s. 320.
[91] *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 281, 294, 325.
[92] *Cyrk* (ros. *Цирк*), reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1936.
[93] Д. Заславский, *Новые комедии на экране*, „Правда”, 15.05.1936, s. 4.

od koloru ich skóry i prawdziwie ludzkiego, koleżeńskiego stosunku wobec kobiety”[94]. Wprowadzana przez film *Pieśń o ojczyźnie*[95] zyskała nie tylko dużą popularność, ale i niebagatelne znaczenie. Jej pierwszy wers („Szeroki kraj mój rodzinny” – ros. „*Широка страна моя родная*”) stał się melodią wywoławczą Radzieckiego Radia, wygrywały go także kremlowskie kuranty. W 1941 roku *Cyrk* został uhonorowany Nagrodą Stalinowską I stopnia.

Podobne wyróżnienie otrzymała kolejna w dorobku reżysera *Wołga, Wołga*[96] – opowieść o rozkwicie rodzimych ludowych talentów. Zdaniem krytyki „ta wesoła, lekka, bezpretensjonalna komedia narodziła się z miłości radzieckiego narodu do swojego kraju, do Wołgi, do ludowych pieśni, do ludowych talentów”[97]. Równowagę dla ciągu wesołych nieporozumień w filmie stanowi udana satyra na prowincjonalny biurokratyzm. Dramaturgiczna dyscyplina w jakiej zrealizowano komedię sprawiła, że *Wołga, Wołga* uznana została za „czołową komedię kina radzieckiego: bardzo ludową, bardzo typową dla swojego kraju – i miejscami bardzo śmieszną”[98].

Ostatnia przedwojenna realizacja Aleksandrowa – *Jasna droga*[99] – stanowi utwór w swojej formie najbardziej zbliżony do baśni. Opowiada historię radzieckiego Kopciuszka – mieszkającej na prowincji niewykształconej dziewczyny, która staje się przodownikiem pracy, inżynierem i deputowaną do Rady Najwyższej. Ocena krytyki była w tym wypadku niejednoznaczna. W filmie dostrzegano „utraconą możliwość zlania patetycznego tematu z komediowym”[100], a zarazem chwalono jego bajkową strukturę, która miała potwierdzać, że „fantastyka dopiero teraz, w warunkach naszego życia, znalazła swój prawdziwy byt”[101].

Drugi, obok Grigorija Aleksandrowa, mistrz radzieckiej komedii muzycznej – Iwan Pyriew, stał się specjalistą od filmu kołchozowego, sławiącego piękno wiejskiego życia i radość gospodarskiej rywalizacji. Jego *Górą dziewczęta*[102] opowiadały o trudzie i miłości w gronie kołchozowej młodzieży łącząc temat efektywnej pracy na roli z gotowością do przeciwstawienia się potencjalnemu najeźdźcy.

---

[94] Ibidem.
[95] *Pieśń o Ojczyźnie* (ros. *Песня о Родине*). Muzyka: I. Dunajewski, słowa: W. Lebiediew-Kumacz.
[96] *Wołga, Wołga* (ros. *Волга-Волга*), reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1938.
[97] Д. Заславский, *Хороший смех*, „Правда”, 16.04.1938, s. 4.
[98] A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino wehikuł magiczny...*, op.cit., s. 307.
[99] *Jasna droga* (ros. *Светлый путь*), reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1940.
[100] Б. Фаянс, *Вымысел и жизнь*, „Искусство кино” 10/1940, s. 17.
[101] Ibidem, s. 16.
[102] *Górą dziewczęta* (ros. *Трактористы*), reż. Iwan Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1939.

Następna komedia Pyriewa – *Świniarka i pastuch*[103] – nawiązywała do Ogólnozwiązkowej Wystawy Rolniczej (ros. *Всесоюзная сельскохозяйственная выставка* – stała wystawa osiągnięć zmechanizowanej gospodarki ZSRR, funkcjonująca w latach 1939-1941 i 1954-1958), podnosząc wątek przyjaźni radzieckich narodów. W filmie doceniano umiejętne zastosowanie obrazów przyrody do opisu charakteru i uczuć bohaterów, a także oddanie barwnego świata moskiewskiej wystawy, określanego przez prasę jako „świat przyszłości, tworzony rękami ludzi pracujących"[104]. *Świniarkę i pastucha* uznano za „najbardziej poetyczny, najlżejszy i najjaśniejszy obraz"[105] Pyriewa. Film wszedł na ekrany tuż po agresji III Rzeszy na ZSRR. Zapisany na kamerze widok „jasnej i pokojowej Ojczyzny, obraz tego, co już osiągnięte i tego, do czego się dążyło, obraz tego, co należy bronić przed wrogiem"[106], budził w tym czasie szczególne wzruszenie i sentyment. W 1942 roku film otrzymał Nagrodę Stalinowską II stopnia.

Wśród pozostałych komedii muzycznych laureatem Nagrody Stalinowskiej (II stopnia) została w 1941 roku *Muzyka i miłość*[107] Aleksandra Iwanowskiego i Gierberta Rappaporta. Temat samorodnych rodzimych talentów tym razem rozwinięty został w środowisku miejskim i w kontekście muzyki klasycznej. Młody taksówkarz, dzięki wsparciu zawodowego kolektywu, z amatorskiego sympatyka opery w filmie przeistacza się w profesjonalnego śpiewaka. Realizację chwalono za brak ekscentryzmu i trików, które zastąpione zostały humorem sytuacji bardziej prawdopodobnych. Podkreślano rolę muzyki, która obrazowi „towarzyszy nie w charakterze akompaniamentu lub w postaci wstawionych numerów, ale jako rzecz główna"[108].

Klasyczny repertuar stał się podstawą również następnej komedii Iwanowskiego – *Anton Iwanowicz gniewa się*[109]. Film, oparty na typowym konflikcie pokoleń, skupia się na sporze o wyższość muzyki poważnej nad gatunkiem lżejszym, operetkowym. *Anton Iwanowicz gniewa się* wraz ze wspomnianą wcześniej komedią *Muzyka i miłość*, stanowi wyjątek w wyborze gatunku muzycznego będącego kanwą filmowej ścieżki muzycznej. Najczęściej wykorzystywaną podstawą komediowych linii melodycznych są bowiem utwory ludowe lub inne proste rytmicznie kompozycje. Taki zabieg, gwarantując łatwość

---

[103] *Świniarka i pastuch* (ros. *Свинарка и пастух*), reż. Iwan Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1941.
[104] Р. Н. Юренев, *Развитие кинокомедии,* op.cit., s. 233.
[105] Ibidem, s. 231.
[106] Ibidem, s. 233.
[107] *Muzyka i miłość* (ros. *Музыкальная история*), reż. Aleksandr Iwanowskij, Gierbert Rappaport, Lenfilm, ZSRR 1940.
[108] М. Львов, *„Музыкальная история"*, „Правда", 18.10.1940, s. 4.
[109] *Anton Iwanowicz gniewa się* (ros. *Антон Иванович сердится*), reż. Aleksandr Iwanowskij, Lenfilm, ZSRR 1941.

zapamiętania piosenki przez przeciętnego widza, ułatwia jej trafienie do grona tzw. melodii ludowych, gwarantując nie tylko im samym, ale i zawartemu w ich słowach ideologicznemu przesłaniu trwałość niezależną od popularności samego filmu. Dostarczając rozrywki, radziecka komedia realizuje bowiem jednocześnie ważną dla realizmu socjalistycznego misję dydaktyczną. Propaguje nowy styl życia, głosi zadowolenie z otaczającej rzeczywistości, zachęca do podejmowania zawodowych wyzwań. Wprowadza bohaterów, mających stanowić wzór do naśladowania i propaguje zachowania uważane za godne dalszych powtórzeń. Głównie są to osoby proste – jak bohaterka *Czarodziejki*[110] w reżyserii Aleksandra Miedwiedkina, która marzy o zawodzie dojarki lub bohaterowie *Złotej tajgi*[111] Giennadija Kazanskiego i Maksima Rufa, gdzie bohater – poszukiwacz złota na swoją partnerkę wybiera prostą córkę leśnika, dzielącą razem z nim radość i trudy wybranego życia.

Popularne, szczególnie pod koniec lat trzydziestych, staje się wprowadzenie do komedii wątków obronnych, zachęcających do przygotowania się na potencjalne starcie z wrogiem. *Bramkarz*[112] Siemiona Timoszenki opowiadając o pragnącym sportowej sławy futboliście, wzywa do zachowania sprawności fizycznej przydatnej przyszłym obrońcom ojczyzny. *Zuch dziewczyna*[113] Konstantina Judina przedstawia historię pracownicy dalekowschodniego sowchozu, która podczas swojego pobytu w stolicy namawia moskwiczanki do podjęcia pracy w ważnym dla obrony kraju regionie. *Arinka*[114] w reżyserii Jurija Muzykanta przestrzega przed niebezpieczeństwem zagrażającym rodzimemu transportowi szynowemu ze strony sabotażystów. *Stanica Dalniaja*[115] Jewgienija Czerwiakowa za podstawę fabuły przyjmuje wiejskie manewry wojskowe, w których nie tylko mężczyźni, ale i kobiety podejmują wyzwania przygotowujące je do potencjalnej wojny.

Wysokie wymagania stawiane komedii w niektórych sytuacjach prowadzą do wstrzymania wyświetleń zrealizowanych już produkcji. Film *Sześćdziesiąt dni*[116] w reżyserii Michaiła Szapiro, przedstawiający dokonujące się pod wpływem odbytego szkolenia wojskowego mentalne przeobrażenie młodego lekarzu, na ekrany dopuszczony zostaje dopiero po 3 latach od jego ukończenia. *Cztery serca*[117] Konstantina Judina, komedia o

---

[110] *Czarodziejka* (ros. *Чудесница*), reż. Aleksandr Medwiedkin, Mosfilm, ZSRR 1937.
[111] *Złota tajga* (ros. *Тайга золотая*), reż. Giennadij Kazanskij, Maksim Ruf, Lenfilm, ZSRR 1937.
[112] *Bramkarz* (ros. *Вратарь*), reż. Siemion Timoszenko, Lenfilm, ZSRR 1936.
[113] *Zuch dziewczyna* (ros. *Девушка с характером*), reż. Konstantin Judin, Mosfilm, ZSRR 1939.
[114] *Arinka* (ros. *Аринка*), reż. Jurij Muzykant, Nadieżda Koszewierowa, Lenfilm, ZSRR 1939.
[115] *Stanica Dalniaja* (ros. *Станица Дальняя*), reż. Jewgienij Czerwiakow, Lenfilm, ZSRR 1939.
[116] *Sześćdziesiąt dni* (ros. *Шестьдесят дней*), reż. Michaił Szapiro, Lenfilm, ZSRR 1940. Film początkowo zakazany, na ekrany wszedł pod koniec 1943 roku.
[117] *Cztery serca* (ros. *Сердца четырех*), reż. Konstantin Judin, Mosfilm, ZSRR 1941.Film wszedł na ekrany w 1945 roku.

miłosnych perypetiach czwórki młodych, do kin trafia pod koniec wojny, gdy w obliczu niewystarczającej rodzimej produkcji, pozwalano na wyświetlanie filmów wcześniej uznanych za niewystarczająco dobre[118]. Bez ostatnich kilku minut zachowuje się stanowiąca serię zabawnych nieporozumień spowodowanych wzięciem znanego badacza polarnego za złodzieja komedia *Na urlopie*[119] Eduarda Iogansona, zdjęta z ekranów po kilku miesiącach od swojej premiery, najprawdopodobniej w związku z aresztowaniem jednego z jej scenarzystów.

Rosnąca od połowy lat trzydziestych popularność radzieckich komedii staje się znakiem społeczno-kulturalnej zmiany dokonującej się w radzieckim społeczeństwie. Powszechne 7-letnie wykształcenie zwiększa szeregi nowej inteligencji, oczekującej odpowiedniej rozrywki. W szybkim tempie rośnie w kraju liczba bibliotek, teatrów, sal koncertowych, amatorskich kółek artystycznych klubów muzycznych i dramatycznych. Sieć kinematograficzna przeżywa w tym czasie prawdziwy boom. Między 1934 a 1939 rokiem liczba kin dźwiękowych w kraju wzrasta ponad 30-krotnie (na samej wsi ponad 270-krotnie)[120]. Film trafia do coraz większej liczby widzów, a radziecka komedia ze względu na swoją lekką, atrakcyjną formę staje się ulubionym gatunkiem mas, pod fasadą urokliwej sielanki zapewniając ich mimowolną polityczną agitację.

PRODUKCJE KOŃCA LAT TRZYDZIESTYCH I POCZĄTKU CZTERDZIESTYCH

W drugiej połowie dekady ton kina fabularnego kształtuje przenikająca polityczno-społeczne życie kraju atmosfera wielkich czystek. Stałym wątkiem obrazów staje się wykrywanie i unieszkodliwianie wrogów ukrywających się w najbliższym otoczeniu bohatera. Najbardziej narażone na działanie dywersantów wydają się miejsca wzmożonego industrialnego wysiłku. *Górnicy*[121] Siergieja Jutkiewicza oraz *Noc we wrześniu*[122] Borisa Barneta opowiadają o początkach ruchu stachanowskiego w Donbasie i zmaganiach z grupami bandytów i trockistów stojącymi na przeszkodzie wdrażania nowych metod pracy. *Honor*[123] Jewgienija Czerwiakowa tę samą problematykę przenosi w środowisko pracowników kolei. *Poszukiwacze złota*[124] Olgi Preobrażenskiej i Iwana Prawowa za miejsce

[118] *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 708.
[119] *Na urlopie* (ros. *На отдыхе*), reż. Eduard Ioganson, Lenfilm, ZSRR 1936.
[120] Н. А. Лебедев, *Введение*, w: *Очерки истории советского кино*, t. II, op.cit., s. 11-12.
[121] *Górnicy* (ros. *Шахтеры*), reż. Siergiej Jutkiewicz, Lenfilm, ZSRR 1937.
[122] *Noc we wrześniu* (ros. *Ночь в сентябре*), reż. Boris Barnet, Mosfilm, ZSRR 1939.
[123] *Honor* (ros. *Честь*), reż. Jewgienij Czerwiakow, Mosfilm, ZSRR 1938.
[124] *Poszukiwacze złota* (ros. *Парень из тайги*), reż. Olga Preobrażenskaja, Iwan Prawow, Mosfilm, ZSRR 1941.

akcji obierają kopalnię kruszców szlachetnych, gdzie w stosowaniu nowych sposobów wydobycia przeszkadzają złodzieje i bumelanci. W *Mieście młodzieży*[125] Siergieja Gierasimowa celem dywersyjnej działalności okazuje się budowane przez Komsomoł (ros. *Комсомол – Коммунистический союз молодёжи*, właśc. *Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодёжи*, tj. Wszechzwiązkowy Leninowski Komunistyczny Związek Młodzieży) nowe miasto nad brzegami Amuru.

Bliskim zagrożeniem okazują się również agenci zagranicy. Film Dawida Marijana *Na Dalekim Wschodzie*[126] przedstawia próbę przeniknięcia do ZSRR szpiega w przebraniu chińskiego rewolucjonisty. W *Konfrontacji*[127] Aleksandra Maczereta, zrealizowanej na podstawie dramatu *Очная ставка* braci Tur i Lwa Szejnina, obcy wywiad próbuje zdobyć plany najnowszego modelu radzieckiego samolotu. W *Męstwie*[128] Michaiła Kałatazowa dzielny lotnik udaremnia działalność japońskiego agenta.

Zainteresowanie wrogów wydają się szczególnie przyciągać radzieckie sukcesy, którym poświęcone zostaje sporo uwagi. Talenty rodzimych lotników prezentuje *Zwycięstwo*[129] Wsiewołoda Pudowkina, opowiadające o przypadku ustanowienia przez załogę ZSRR rekordu szybkości lotu. *Doktor Kałużnyj*[130] Erasta Garina i Chiesi Łokszyny przedstawia historię młodego lekarza, który zapadły prowincjonalny szpital przekształca we wzorcową jednostkę sanatoryjną, dodatkowo wypracowując nową metodę chirurgicznego przywracania wzroku.

W sposób szczególny podkreślane są osiągnięcia kraju na polu polityki społecznej, w tym głównie emancypacja kobiet. *Ziemia woła*[131] duetu Zarchi-Chejfic opowiada o dojrzewaniu bohaterki do roli politycznego lidera – od stanowiska przewodniczącej kołchozu do deputowanej do Rady Najwyższej ZSRR. Protagonistka *Bab*[132] w reżyserii Władimira Batałowa, wbrew dotychczasowej praktyce preferującej mężczyzn na stanowiskach kierowniczych, obejmuje przewodnictwo żeńskiej brygady rybołówczej, zdobywając dla niej rozgłos w całym kraju. W *Marzeniu*[133] Michaiła Romma bohaterka z naiwnej prowincjonalnej dziewczyny przeistacza się w odważną i świadomą społecznej niesprawiedliwości

---

[125] *Miasto młodzieży* (ros. *Комсомольск*), reż. Sierigiej Gierasimow, Lenfilm, ZSRR 1938.
[126] *Na Dalekim Wschodzie* (ros. *На Дальнем Востоке*), reż. Dawid Marijan, Efim Aron, Mosfilm, ZSRR 1937.
[127] *Konfrontacja* (ros. *Ошибка инженера Кочина*), reż. Aleksandr Maczeret, Mosfilm, ZSRR 1939.
[128] *Męstwo* (ros. *Мужество*), reż. Michaił Kałatozow, Lenfilm, ZSRR 1939.
[129] *Zwycięstwo* (ros. *Победа*), reż. Wsiewołod Pudowkin, Mosfilm, ZSRR 1938.
[130] *Doktor Kałużnyj* (ros. *Доктор Калюжный*), reż. Erast Garin, Chiesia Łokszyna, Lenfilm, ZSRR 1939.
[131] *Ziemia woła* (ros. *Член правительства*), reż. Aleksandr Zarchi, Iosif Chejfic, Lenfilm, ZSRR 1939.
[132] *Baby* (ros. *Бабы*), reż. Wladimir Batałow, Mosfilm, ZSRR 1940.
[133] *Marzenie* (ros. *Мечта*), reż. Michaił Romm, Mosfilm, ZSRR 1941.

proletariuszkę. *Rajchan*[134] Siergieja Bartieniewa i Moisieja Lewina opowiada o niesionym przez radziecką władzę wyzwoleniu kazachskich kobiet z pęt miejscowych tradycji.

Żeńskie bohaterki drugiej połowy lat trzydziestych demonstrują swoją niezależność, do zawodowych sukcesów i społecznego awansu dochodząc samodzielnie. Protagonistka *Ukochanej dziewczyny*[135] zrealizowanej przez Iwana Pyriewa, podobnie jak główna bohaterka wspomnianego *Miasta młodzieży*, świadomie wybiera samotne rodzicielstwo, ponad uczucia stawiając swoje przekonania. Samotna, pracująca matka występuje także w filmie *Zasada życia*[136] Aleksandra Stołpera. Ten ostatni film, uznany za „moralnie kłamliwy"[137] i przedstawiający fałszywy obraz radzieckiej młodzieży (rolę antybohatera pełni w nim sekretarz organizacji partyjnej), szybko został wycofany z kin[138].

Prezentowane rodzime sukcesy dotyczą również spraw wsi. Film *W poszukiwaniu radości*[139] Wiery Strojewej i Grigorija Roszala na proces kolektywizacji spogląda z perspektywy chłopa, który po kilkuletnich poszukiwaniach idealnej krainy, wraca do rodzinnej wsi, by w tutejszym kołchozie odnaleźć upragniony dostatek i satysfakcję z pracy. Trudności pierwszych lat kolektywizacji przypomina *Zorany ugór*[140] Julija Rajzmana, nawiązujący do akcji tzw. 25-tysięczników (grupy robotników z głównych miast Rosji, która na początku lat trzydziestych została skierowana na wieś dla wsparcia procesu tworzenia gospodarstw spółdzielczych, stając się znakiem sojuszu proletariatu i chłopstwa)[141]. Nowoczesną radziecką wieś pokazuje *Nauczyciel*[142] Siergieja Gierasimowa, opowiadający o rozbudowie struktury oświatowej i rozwoju nowych kadr na prowincji. Ten ostatni film, uhonorowany w 1941 roku Nagrodą Stalinowską II stopnia, chwalono szczególnie za udane przedstawienie obrazu „przedstawiciela nowej radzieckiej inteligencji we wsi"[143].

Odrębną grupę produkcji z drugiej połowy lat trzydziestych stanowią filmy militarne, będące efektem rosnącego poczucia zagrożenia wojskowym konfliktem. *Ojczyzna wzywa*[144]

---

[134] *Rajchan* (ros. *Райхан*), reż. Siergiej Bartieniew, Moisiej Lewin, Lenfilm, ZSRR 1940.
[135] *Ukochana dziewczyna* (ros. *Любимая девушка*), reż. Iwan Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1940.
[136] *Zasada życia* (ros. *Закон жизни*), reż. Aleksandr Stołper, Mosfilm, ZSRR 1940.
[137] *Фалшивый фильм. О кинокартине „Закон жизни" студии Мосфильм*, „Правда", 16.08.1940, s. 3.
[138] Film został zdjęty z ekranów 15.08.1940 r., zaledwie po 10 dniach wyświetlania. Por. *Летопись российского кино. 1930-1945*, op.cit., s. 677.
[139] *W poszukiwaniu radości* (ros. *В поисках радости*), reż. Wiera Strojewa, Grigorij Roszal, Mosfilm, ZSRR 1939.
[140] *Zorany ugór* (ros. *Поднятая целина*), reż. Julij Rajzman, Mosfilm, ZSRR 1939. Tłumaczenie tytułu odpowiada przekładowi na język polski powieści Szołochowa, która stała się podstawą dla fabuły filmu.
[141] W listopadzie 1929 roku CK WKP(b) przyjęło rezolucję „O wnioskach i dalszych zadaniach kołchozowego budownictwa". Por. *КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК*, Том IV, Moskwa 1970.
[142] *Nauczyciel* (ros. *Учитель*), reż. Siergiej Gierasimow, Lenfilm, ZSRR 1939.
[143] Н. Семенов, *Колхозная тема в кино*, „Искусство кино" 11/1939, s. 27.
[144] *Ojczyzna wzywa* (ros. *Родина зовет*), reż. Aleksandr Maczeret, Mosfilm, ZSRR 1936.

Aleksandra Maczereta przedstawia potencjalny przebieg walk z faszystowskim agresorem, w które wraz z resztą społeczeństwa angażuje się cała rodzina głównego bohatera. *Czołgiści*[145] Zinowija Drapkina i Roberta Majmana wersję możliwego niemieckiego ataku rozpatrują w kontekście potencjału rodzimych sił pancernych. *Czwarty peryskop*[146] Wiktora Ejsymonta zwraca z kolei uwagę na radziecką marynarkę wojenną. *Przejście*[147] Aleksandra Iwanowa przypomina historię heroicznego przemarszu Armii Czerwonej przez Pamir, która po trzęsieniu ziemi ruszyła na pomoc radzieckim pogranicznikom, rozbijając grasujący w okolicy oddział basmaczy.

Wśród obrazów prezentujących wojskowe sukcesy Armii Czerwonej szczególną produkcją z pogranicza kroniki i filmu fabularnego jest *Jeśli jutro będzie wojna*[148] zrealizowana przez zespół Efima Dzigana, Łazara Anci-Połowskiego, Gierogija Bieriezki i Nikołaja Karmazinskiego. Dla przedstawienia kolejnych etapów potencjalnego starcia z najeźdźcą film wykorzystuje kadry dokumentalne zrealizowane podczas manewrów wojskowych, a rolę bohaterów pełnią w nim kolejne formacje Armii Czerwonej. W fabule poza regularnym wojskiem w walkę angażuje się cały naród, a ochotnicy napływają ze wszystkich części kraju (m.in. Uzbekistanu, Gruzji, Ukrainy, z Kubania, znad Donu, czy Tereku). Krytyka szczególną uwagę zwracała na błyskotliwy montaż i udaną, wzmacniającą patriotyczny przekaz ścieżkę dźwiękową filmu[149]. W 1941 roku twórcy *Jeśli jutro będzie wojna* otrzymali Nagrodę Stalinowską II stopnia.

W gronie filmów antycypujących starcie z nieprzyjacielem znajdują się także filmy podkreślające udział cywilów w obronie kraju. W *Na granicy*[150] Aleksandra Iwanowa mieszkająca na Dalekim Wschodzie rodzina współpracując z miejscową jednostką graniczną unieszkodliwia dywersantów z pobliskiego Mandżukuo. Bohaterkami wyreżyserowanych przez Wiktora Ejsymonta *Frontowych przyjaciółek*[151] są sanitariuszki, które podczas wojny z Finlandią (1939-1940) ruszają na front. Film stanowi swoistą ilustrację do pojawiającego się w pierwszym kadrze propagandowego plakatu: „Wzmacniaj sanitarną obronę ZSRR!" (ros. „*Крепи санитарную оборону СССР!*"). Doceniony przez prasę za przedstawienie wzoru

[145] *Czołgiści* (ros. *Танкисты*), reż. Zinowij Drapkin, Robert Majman, Lenfilm, ZSRR 1939.
[146] *Czwarty peryskop* (ros. *Четвертый перископ*), reż. Wiktor Ejsymont, Lenfilm, ZSRR 1939.
[147] *Przejście* (ros. *Переход*), reż. Aleksandr Iwanow, Lenfilm, ZSRR 1940.
[148] *Jeśli jutro będzie wojna* (ros. *Если завтра война*), reż. Efim Dzigan, Łazar Anci-Połowskij, Gierogij Bieriezko, Nikołaj Karmazinskij, Mosfilm, ZSRR 1938.
[149] Д.С. Писаревский, С. И. Фрейлих, *Современная жизнь советского общества в фильмах второй половины 30-х годов*, w: *Очерки истории советского кино. II*, op.cit., s. 146.
[150] *Na granicy* (ros. *На границе*), reż. Aleksandr Iwanow, Lenfilm, ZSRR 1938.
[151] *Frontowe przyjaciółki* (ros. *Фронтовые подруги*), reż. Wiktor Ejsymont, Lenfilm, ZSRR 1941.

rosyjskiej kobiety, której „prostota i skromność są właściwym wyczynem”[152], film w 1942 roku otrzymał Nagrodę Stalinowską II stopnia.

Druga połowa lat trzydziestych to także rozkwit filmów poświęconych okresowi rewolucji i wojny domowej. *Za radziecką Ojczyznę*[153] Rafaiła i Jurija Muzykantów opowiada o prowadzonych w Karelii na początku lat dwudziestych walkach przeciwko tzw. białym Finom (uczestnikom wojny domowej w Finlandii 1918 roku po stronie burżuazyjnego rządu narodowego). *Wołoczajewskie dni*[154] „braci” Wasilewów nawiązują do starć radzieckich partyzantów z japońskimi interwentami na Dalekim Wschodzie. *Bohaterowie pustyni*[155] Michaiła Romma są hołdem poświęconym czerwonoarmistom stawiającym opór basmaczom (zbrojnym grupom sprzeciwiającym się radzieckiej władzy w Azji Środkowej) w latach wojny domowej. *Rozgrom Judenicza*[156] Pawła Pietrowa-Bytowa zajmuje się, jak informuje podtytuł, „epizodem z heroicznej obrony Piotrogrodu” w 1919 roku. O starciu z wojskiem Wranglera na Krymie w roku 1920 opowiada *Młodość*[157] Leonida Razniczenki. *Rok 1919*[158] w reżyserii Ilii Trauberga mówi o obronie Astrachania przed flotą i nalotami zagranicznych interwentów. *Zdarzenie na stacji pośredniej*[159] Olega Siergiejewa i Siergieja Jakuszewa opisuje heroiczny wyczyn młodego telegrafisty w trakcie wojny domowej na Dalekim Wschodzie. *Syn Mongolii*[160] Ilii Trauberga i Rafaiła Susłowicza przedstawia historię mongolskiego pastucha, który poznając niesprawiedliwość japońskich kolonizatorów w Mongolii Wewnętrznej ucieka do Mongolskiej Republiki Ludowej, by ostrzec rodaków przed zagrożeniem ze strony interwentów.

Wśród filmów dotykających wątku wojny domowej laureatem Nagrody Stalinowskiej II stopnia w 1941 roku został *My z Kronsztadu*[161] Jefima Dzigana. Poświęcony obronie Piotrogrodu w 1919 roku film określano jako „jaskrawe widowisko nasycone przeczystością i

---

[152] Н. Кружков, *Правдивая картина*, „Правда”, 08.05.1941, s. 4.
[153] *Za radziecką Ojczyznę* (ros. *За Советскую Родину*), rez. Rafaił Muzykant, Jurij Muzykant, Lenfilm, ZSRR 1937.
[154] *Wołoczajewskie dni* (ros. *Волочаевские дни*), reż. Gieorgij Wasiliew, Siergiej Wasiliew, Lenfilm, ZSRR 1937.
[155] *Bohaterowie pustyni* (ros. *Тринадцать*), reż. Michaił Romm, Mosfilm, ZSRR 1936.
[156] *Rozgrom Judenicza* (ros. *Разгром Юденича*), rez. Pawiel Petrow-Bytow, Lenfilm, ZSRR 1941.
[157] *Młodość* (ros. *Юность*), reż. Leonid Razniczenko, Mosfilm, ZSRR 1937.
[158] *Rok 1919* (ros. *Год девятнадцатый*), reż. Ilia Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1938.
[159] *Zdarzenie na stacji pośredniej* (ros. *Случай на полустанке*), reż. Oleg Siergiejew, Siergiej Jakuszew, Lenfilm, ZSRR 1939.
[160] *Syn Mongolii* (ros. *Сын Монголии*), reż. Ilia Trauberg, Rafaił Susłowicz, Lenfilm, ZSRR 1936.
[161] *My z Kronsztadtu* (ros. *Мы из Кронштадта*), reż. Jefim Dzigan, Mosfilm, ZSRR 1936.

siłą"[162], chwaląc w nim zwłaszcza obraz Armii Czerwonej, przedstawionej „z wielką miłością"[163].

Oddzielne filmy poświęcono tematowi samej rewolucji i prowadzącym do niej wydarzeniom. *Pokolenie zwycięzców*[164] Wiery Strojewej przedstawia portret kadry zawodowych rewolucjonistów, która rodzi się w Rosji przed wydarzeniami 1905 roku. *Rodzina Artamonowych*[165] Grigorija Roszala jest kameralną opowieścią o przedsiębiorczej chłopskiej rodzinie, której członkowie, koncentrując się na zdobyczach materialnych, oddalają się od siebie. Faktyczny rozkład rodziny pieczętują zmiany 1917 roku, których zwiastunem staje się porzucenie przez młodego spadkobiercę rodzinnego interesu na rzecz działalności w ruchu robotniczym. *Człowiek z karabinem*[166] Siergieja Jutkiewicza okres budowy radzieckiej władzy u końca I wojny światowej przedstawia z perspektywy prostego chłopa-żołnierza. Na tematyce rewolucji koncentrują się dalsze części trylogii Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga o bolszewiku Maksymie. *Powrót Maksyma* opowiada o przygotowaniu przewrotu w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej, zaś *Maksym* – o pierwszym roku po rewolucji 1917 roku w Piotrogrodzie, w tym, jak zauważała prasa, „wzroście i formowaniu nowych państwowych działaczy"[167] radzieckiej Rosji. *Ostatnia noc*[168] Julija Rajzmana opisuje rewolucyjny przełom w Moskwie w październiku 1917 roku przez pryzmat historii dwóch rodzin – fabrykanta i proletariusza. Dydaktyczna wartość filmu, który według prasy pokazując „bojowników Października, będzie uczyć rewolucyjnego entuzjazmu, bolszewickiego spokoju, namiętnej nienawiści do wroga"[169], została doceniona przez nadanie mu w 1941 roku Nagrody Stalinowskiej II stopnia.

Wśród licznych filmowych produkcji o rewolucji lat trzydziestych najważniejszą okazał się dyptyk Michaiła Romma poświęcony postaci Lenina. W *Leninie w Październiku*[170] po raz pierwszy na ekranie pojawiły się fabularne postacie politycznych przywódców – Lenina, Stalina, Dzierżyńskiego, Swierdłowa, Urickiego. Prasowy sukces *Lenina w Październiku* porównywalny był z *Czapajewem*. Film budził entuzjazm zarówno krytyków, jak i widzów[171]. Określano go jako „historyczną epopeję" odsłaniającą „poruszający,

---

[162] И. Ерухимович, *„Мы из Кронштада". Замечательный фильм*, „Правда", 03.03.1936, s. 3.
[163] Ibidem.
[164] *Pokolenie zwycięzców* (ros. *Поколение победителей*), reż. Wiera Strojewa, Mosfilm, ZSRR 1936.
[165] *Rodzina Aratamonowych* (ros. *Дело Артамоновых*), reż. Grigorij Roszal, Mosfilm, ZSRR 1941.
[166] *Człowiek z karabinem* (ros. *Человек с ружьем*), reż. Siergiej Jutkiewicz, Lenfilm, ZSRR 1938.
[167] Н. Воронов, *Фильм „Выборгская сторона"*, „Правда", 25.07.1938, s. 4.
[168] *Ostatnia noc* (ros. *Последняя ночь*), reż. Julij Rajzman, Mosfilm, ZSRR 1936.
[169] Б. Михайлов, *Фильм об октябрьских днях*, „Правда", 13.01.1937, s. 4.
[170] *Lenin w Październiku* (ros. *Ленин в Октябре*), reż. Michaił Romm, Mosfilm, ZSRR 1937.
[171] W „Prawdzie" zamieszczono pełne zachwytu recenzje na temat filmu, należące m.in. do brygadzisty fabryki stolarskiej "Krasnaja Roza", studenta instytutu literatury, dowódcy kaukaskiej dywizji im. Stalina, partorga

prawdziwy, artystyczny kinowy obraz Włodzimierza Ilicza Lenina, niezapomnianych październikowych dni 1917 roku"[172]. Zdaniem współczesnych w filmie „z ekranu patrzy samo życie w całej swojej rzeczywistości, i upewnia, że sprawa wyglądała rzeczywiście tak, że inaczej być nie mogło"[173]. Obraz Romma uhonorowany został w 1941 roku Nagrodą Stalinowską I stopnia

Dwa lata później do kin wszedł film stanowiący kontynuację poprzedniego. W *Leninie w 1918 roku*[174] historia skupiała się na pierwszym roku funkcjonowania radzieckiej władzy, w tym na okolicznościach zamachu na życie Ilicza oraz relacjach łączących go ze Stalinem. Film wywołał wśród odbiorców podobny entuzjazm, jak poprzednia część dyptyku[175] i nagrodzony został oddzielną Nagrodą Stalinowską I stopnia (również w 1941 roku). Oba utwory stały się klasycznym źródłem interpretacji postaci Lenina i podstawą politycznej wykładni o wkładzie najwyższego partyjnego dowództwa w wydarzenia 1917 i 1918 roku. Znamienne, że gdy interpretacja ta w okresie odwilży ulegnie zmianie, redakcjom poddane zostaną także będące jej źródłem filmy (*Lenin w Październiku* w 1956 i 1964 roku, *Lenin w 1918 roku* – w roku 1956).

Dyptyk o Leninie wpisuje się w nurt rosnącej popularności filmów biograficznych. Od połowy lat trzydziestych poprzez przykłady postaci z życia publicznego radzieckie kino podejmuje się interpretacji istotnych zagadnień polityczno-społecznych. Wyróżniony w 1941 roku Nagrodą Stalinowską II stopnia *Delegat floty*[176] w reżyserii Aleksandra Zarchi i Iosifa Chejfica, przedstawia sylwetkę Klimienta Timiriaziewa – rosyjskiego botanika i fizjologa roślin, który w czasie rewolucji, wbrew tendencjom w środowisku naukowym, decyduje się poprzeć bolszewików i ich program. Obraz, zdaniem prasy, przedstawiał zapis wydarzeń, w których „nauka i rewolucja kroczą wspólnie"[177], pokazywał „październikową socjalistyczną rewolucję, która przeszła także przez gabinet uczonego"[178].

---

warsztatu nr 4 fabryki im. Gerbunowa, komsomołca-pomocnika w obozie pracy NKWD, uczennicy klasy 8„b" szkoły FONO nr 36: А. Третьяков, *Правдивый, незбываемый*, „Правда", 14.12.1937, s. 4; С. Глинский, *65 тысяч зрителей за день*, „Правда", 14.12.1937, s. 4; Ф. Костенко, *Картина воспитывает бойцов*, „Правда", 14.12.1937, s. 4; Х. Воронцов, *Будем смотреть всем цехом*, „Правда", 14.12.1937, s. 4; Н. Кронгауз, *Эта картина учит любить родину*, „Правда", 14.12.1937, s. 4; В. Николаева, *Я - в восторге*, „Правда", 14.12.1937, s. 4.

[172] А. Давидюк, *Волнующая картина*, „Правда", 14.12.1937. s. 4.

[173] Ibidem.

[174] *Lenin w 1918 roku* (ros. Ленин в 1918 году), reż. Michaił Romm, Mosfilm, ZSRR 1939.

[175] С. Ухолин, *Волнующая, поучительная картина*, „Правда", 09.04.1939, s. 4; Ф. Баринов, Е. Ярунин, Д. Наумов, *Это было у нас на заводе*, „Правда", 09.04.1939, s. 4; Б. Иогансон, *Большое произведение искусства*, „Правда", 09.04.1939, s. 4; Е. Гилельс, *Прекрасный подарок*, „Правда", 09.04.1939, s. 4; Л. Соболев, *Великая правда*, „Правда", 09.04.1939, s. 4.

[176] *Delegat floty* (ros. *Депутат Балтики*), reż. Aleksandr Zarchi, Iosif Chejfic, Lenfilm, ZSRR 1936.

[177] Б. Левин, *„Депутат Балтики"*, „Правда", 31.01.1937, s. 4.

[178] Ibidem.

Kolejny wyróżniony Nagrodą Stalinowską II stopnia (w 1941 roku) film biograficzny to dwuczęściowy *Wielki Obywatel*[179] Fridricha Ermlera, poświęcony postaci Siergieja Kirowa. Prezentując kontekst wewnątrzpartyjnej walki i będących jej następstwem wielkich czystek, film oceniony został przez prasę jako obraz „w prawdziwy sposób rysujący walkę, jaką partia prowadziła ze zdrajcami-zinowiewcami”[180], którzy „niczym żmije wpełzali w [szeregi – M.L.] partii (…), by potem boleśnie [ją – M.L.] ukąsić”[181]. Życiorys Kirowa stał się inspiracją także dla filmu *Przyjaciele*[182] wyreżyserowanego przez Leo Arnsztama. Historia przyjaźni między Rosjaninem, Inguszem i Osetyjczykiem stanowił tu kanwę opowieści o wspólnej rewolucyjnej walce radzieckich narodów. Sylwetkę rewolucyjnego przywódcy rysuje *Amangeldy*[183] Moisieja Lewina podejmujący, podobnie jak poprzedni wspomniany film, temat ponadnarodowego porozumienia łączącego w tym wypadku Kazachów i Rosjan-bolszewików. Postać bolszewika-rekordzisty przedstawia *Szalony lotnik*[184] Michaiła Kałatazowa prezentujący figurę Walerego Czkałowa – radzieckiego pilota doświadczalnego, który dokonał pierwszego przelotu z Moskwy nad biegunem północnym do USA.

Tendencja do ujmowania wydarzeń w formie filmów biograficznych i zainteresowanie wydarzeniami przeszłości i wpłynęła na rozwój filmu historycznego, skupiającego się na przedstawianiu wybitnych jednostek z dawnych dziejów Rosji. Choć pierwsze radzieckie filmy historyczne wyprodukowane zostały już w latach dwudziestych (*Stiepan Chałturin*[185], *Poeta i car*[186]), to właśnie w drugiej połowie lat trzydziestych nastąpił właściwy rozkwit tego gatunku. Krzepnący socjalizm tworzył warunki pozwalające na ujęcie wydarzeń z dalekiej przeszłości z punktu widzenia obecnych osiągnięć.

Głównymi bohaterami filmów historycznych stają się w drugiej połowie lat trzydziestych polityczni i wojskowi przywódcy. Wyreżyserowana przez Abrama Narodnickiego *Młodość poety*[187] opowiadająca o szkolnych latach najsłynniejszego rosyjskiego liryka, jest w tym względzie wyjątkiem. Wśród najważniejszych produkcji tego okresu znalazł się natomiast *Piotr I*[188] – dwuseryjna opowieść o pierwszym imperatorze Rosji

[179] *Wielki obywatel* (ros. *Великий гражданин*), reż. Fridrich Ermler, Lenfilm, ZSRR 1937 (część 1) i 1939 (część 2).
[180] А. Миловицкий, *„Великкий гражданин”*, „Правда”, 17.02.1938, s. 4.
[181] Ibidem.
[182] *Przyjaciele* (ros. *Друзья*), reż. Leo Arnsztam, Lenfilm, ZSRR 1938.
[183] *Amangeldy* (ros. *Амангельды*), reż. Moisiej Lewin, Lenfilm, ZSRR 1938.
[184] *Szalony lotnik* (ros. *Валерий Чкалов*), reż. Michaił Kałatozow, Lenfilm, ZSRR 1941.
[185] *Stiepan Chałturin* (ros. *Степан Халтурин*), reż. Aleksandr Iwanowski, Siewzapkino, ZSRR 1925.
[186] *Poeta i car* (ros. *Поэт и царь*), reż. Wladimir Gardin, Aleksandr Gincburg, Jewgienij Czerwiakow, Sowkino, ZSRR 1927.
[187] *Młodość poety* (ros. *Юность поэта*), reż. Abram Narodickij, Lenfilm, ZSRR 1936.
[188] *Piotr I* (ros. *Петр Первый*), reż. Wladimir Pietrow, Lenfilm, ZSRR 1937 (część 1) i 1938 (część 2).

zrealizowana przez Wladimira Pietrowa. Nagrodzony w 1941 roku Nagrodą Stalinowską I stopnia film przedstawiał krytykowanego do niedawna przez radzieckich historyków cara jako:

> mądrego dowódcę i śmiałego wojaka, państwowego działacza i jednocześnie mistrza rzemieślniczego, człowieka, namiętnie kochającego życie, rodzinę i oddającego na śmierć kochanego syna dla interesów ojczyzny: Rosji[189].

Piotr I zaczął być postrzegany jako człowiek postępowy, którego, zgodnie z opinią prasy, „historyczne zadanie (…) leżało w tym, by przyspieszyć przeniesienie dokonań Zachodu na glebę wtedy jeszcze barbarzyńskiej Rusi”[190].

Aleksander Newski[191] Siergieja Eisensteina, również wyróżniony w 1941 roku Nagrodą Stalinowską I stopnia, przedstawiał sylwetkę jeszcze wcześniejszego przywódcy – XIII-wiecznego kniazia broniącego rosyjskich ziem przed najazdem zakonu kawalerów krzyżowych. Średniowieczny władca według prasy stanowił w filmie wzór „patrioty, nie szczędzącego sił ani życia dla dobra ojczyzny i ludu”[192], który jako pierwszy podjął myśl o konieczności zjednoczenia rosyjskiego ludu. Obraz posiadający wyraźny antyniemiecki kontekst postrzegano jako ostrzeżenie mające przypominać „o rozpaczliwym losie wszystkich planujących atak na cudze dobro, zamach na honor i niezależność naszej ojczyzny”[193].

Nagrodę Stalinowską I stopnia w 1941 roku otrzymał także historyczny film Wsiewołoda Pudowkina *Suworow*[194], kreślący sylwetkę XVIII-wiecznego wodza naczelnego armii Imperium Rosyjskiego. Przedstawiając postać wybitnego stratega film, według prasy, „wiernie naświetlał historyczną rolę dowódcy łącząc ją z odsłonięciem charakteru [bohatera – M.L.]”[195].

Obok reprezentantów ówczesnej arystokracji kino historyczne sięgało także po sylwetki liderów ze społecznych nizin. *Pugaczow*[196] Pawła Pietrowa-Bytowa przedstawiał historię przywódcy chłopskiego powstania z XVIII wieku, a *Stiepan Razin*[197] Olgi Preobrażenskiej i Iwana Prawowa – losy kozackiego atamana-rozbójnika żyjącego sto lat wcześniej. Wyróżniony w 1941 roku Nagrodą Stalinowską I stopnia *Minin i Pożarski*[198] w

---

[189] В. Иванов, *О фильме „Петр Первый”*, „Правда”, 31.12.1938 s. 4.
[190] Л. Ровинский, *„Петр I”*, „Правда”, 26.06.1937, s. 4.
[191] *Aleksander Newski* (ros. *Александр Невский*), reż. Siergiej Eisenstein, D. Wasiliew, Mosfilm, ZSRR 1938.
[192] Х. Крыжков, *„Александр Невский”*, „Правда”, 04.12.1938, s. 4.
[193] Ibidem.
[194] *Suworow* (ros. *Суворов*), reż. Wsiewołod Pudowkin, Mosfilm, ZSRR 1940.
[195] С.И.Фрейлих, *Исторический фильм*, w: *Очерки истории советского кино. II*, op.cit., s. 412-413.
[196] *Pugaczow* (ros. *Пугачев*), reż. Pawiel Petrow-Bytow, Lenfilm, ZSRR 1937.
[197] *Stiepan Razin* (ros. *Степан Разин*), reż. Olga Preobrażenskaja, Iwan Prawow, Mosfilm, ZSRR 1939.
[198] *Minin i Pożarski* (ros. *Минин и Пожарский*), reż. Wsiewołod Pudowkin, Mosfilm, ZSRR 1939.

reżyserii Pudowkina opowiadał o ponadklasowym sojuszu kupca i kniazia, który pozwolił na wypędzenia w 1612 roku z Moskwy polskich najeźdźców. Według prasy film przedstawiał „poryw ludowego entuzjazmu"[199] i powstawanie „ruchu narodowowyzwoleńczego"[200].

Historyczny kontekst filmów nie przekreślał przedstawiania prezentowanych wydarzeń z punktu widzenia bieżącej polityki. Jednocześnie obranie na bohaterów postaci z dalekiej przeszłości stwarzało większą swobodę w ich fabularnej interpretacji. Wyznacznikiem postępowości bohaterów historycznych okazywał się ich stosunek do prostego ludu (traktowanego jako poprzednik XX-wiecznego proletariatu) oraz zaangażowanie w budowę silnego i militarnie sprawnego państwa. Aleksander Puszkin (*Młodość poety*) przedstawiany był zatem jako artysta przede wszystkim wrażliwy społecznie. Piotr Pierwszy (*Piotr I*) okazywał się sympatykiem prostych rozrywek, oceniającym innych ze względu na ich pracę, a nie pochodzenie. Aleksander Newski (*Aleksander Newski*) na ekranie był nie tylko świetnym dyplomatą i skutecznym strategiem, ale też władcą bliskim swoim poddanym, czerpiącym inspiracje z ludowej mądrości. Zdecydowany i wymagający Suworow (*Suworow*) swoje militarne sukcesy dzielił razem z prostymi żołnierzami. Stieńka Razin (*Stiepan Razin*) i Pugaczow (*Pugaczow*) uosabiali ideały ludowej wolności i sprawiedliwości, a Minin i Pożarski (*Minin i Pożarski*) byli symbolem sojuszu między różnymi warstwami społeczeństwa oraz wiary w moralną wyższość rosyjskiego ludu.

Wspólną cechą bohaterów historycznych było właściwe odczytanie przez nich polityczno-społecznego kierunku rozwoju wspólnoty, ocenianego z punktu widzenia bieżącej – porewolucyjnej rzeczywistości. Elementy ich biografii niepasujące do wartości eksponowanych na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych były pomijane. Ignorowano fakt, że Newski był świętym Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej, Piotr I – władcą absolutnym, Razin i Pugaczow – buntownikami wobec legalnej władzy centralnej, a Suworow – pacyfikatorem chłopskiego powstania. Wyemitowanie w zaledwie dwuletnim odstępie filmów, z których jeden sławił przywódcę buntu (*Pugaczow*), a drugi jego pogromcę (*Suworow*) świadczyło o niezwykle eklektycznym podejściu do doboru narodowych bohaterów.

Przeszłość w kinie stała się narzędziem do wyjaśniania aktualnej rzeczywistości. Odpowiednio do panującej w kraju atmosfery podejrzeń filmy historyczne w swoich fabułach akcentowały przejawy nielojalności i zdrady, propagując bezwzględność rozprawy z winowajcą. Nieprzypadkowy był dobór pojawiających się na ekranie agresorów (niemieckich

---

[199] С.И.Фрейлих, *Исторический фильм*, op.cit., s. 406.
[200] Ibidem, s. 407.

rycerzy w *Aleksandrze Newskim*, zachodnich zdrajców w *Suworowie*). Wpisujące się w bieżące potrzeby polityczne filmy historyczne i historyczno-rewolucyjne stanowiły największą część nagradzanych produkcji tego okresu (11 z 18).

Podejmując się interpretacji postaci i wydarzeń ważnych dla życia kraju filmy biograficzne wprowadzały do powszechnej pamięci ich określone wyobrażenie. Wizja ta pozostawała zawsze zgodna z partyjną wykładnią i nie miała alternatywy w postaci innych świadectw. Eliminacja w procesie czystek jednostek, które mogły poświadczyć inny przebieg zdarzeń (resztek przedpaździernikowej inteligencji czy rewolucjonistów) sprawiała, że sankcjonowana przez władze perspektywa nie posiadała żadnych alternatyw. Zdezintegrowane poprzez wielki terror społeczeństwo odradzało się w przekonaniu o funkcjonowaniu konkretnego, wyznaczonego przez partyjne kierownictwo kształtu przeszłości.

Kulminacyjnym momentem kampanii wyjaśniającej dotychczasowe dzieje radzieckiej władzy był rok 1938 i wydanie *Krótkiego kursu historii WKP(b)*, przedstawiającego wydarzenia z dziejów Rosji w kontekście rozwijającego się ruchu bolszewickiego. Przygotowany pod ścisłym nadzorem Stalina wykład został rozpowszechniony w kraju w nakładzie nieporównywalnym z żadną inną publikacją. Stał się podstawowym narzędziem pracy politycznej wśród mas i rozstrzygającym źródłem interpretacji wydarzeń ostatnich dziesięcioleci. Chronologicznie *Krótki kurs* obejmuje czasy od zniesienia poddaństwa chłopów i stworzenia pierwszej organizacji marksistowskiej (Wyzwolenie Pracy – ros. *Освобождение труда*), po „walkę o zakończenie budownictwa społeczeństwa socjalistycznego”[201], przypisaną latom 1935-1937. Takie ujęcie wydarzeń dawało do zrozumienia, że okres założycielski radzieckiego bytu państwowego w połowie lat trzydziestych został zakończony. Dokonany w *Krótkim kursie* komentarz stanowił jego ostateczną i pełną wykładnię, wpływając na mniejsze zapotrzebowanie filmowej produkcji w przedstawianiu wydarzeń z tego czasu. Konsekwentnie, obrazy poświęcone latom rewolucji i wojny domowej po 1938 roku stały się w radzieckim kinie rzadkością.

Pod koniec lat trzydziestych filmy podejmujące się przedstawienia aktualnej sytuacji międzynarodowej stanowią niewielką pulę. Większość z nich to obrazy antyfaszystowskie, wyprodukowane przed podpisaniem porozumienia między ZSRR a III Rzeszą. *Żołnierze błot*[202] Aleksandra Maczereta opowiadają o walce niemieckich komunistów przeciw

---

[201] *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs*, Warszawa 1949, s. 374.
[202] *Żołnierze błot* (ros. *Болотные солдаты*), reż. Aleksandr Maczeret, Mosfilm, ZSRR 1938.

nazistowskiemu reżimowi. *Profesor Mamłok*[203] w reżyserii Adolfa Minikina i Gierberta Rappaporta (zrealizowany na podstawie dramatu Friedricha Wolfa) oraz *Rodzina Oppenheim*[204] Grigorija Roszala (powstała w oparciu o powieść Liona Feuchtwangera) odsłaniają szerzący się w Niemczech antysemityzm. Interesującą interpretacją atmosfery przedwojennego polskiego miasteczka jest *Marzenie*, w którym mieszkańcy wydają się zyskiwać realną szansę na szczęście dopiero po zajęciu tych terenów przez radzieckie oddziały w 1939 roku. Wszyscy bohaterowie-cudzoziemcy funkcjonują pod rządami zbrodniczych reżimów i mimo swoich starań znajdują się w sytuacji patowej. Niezależnie od wykazywanej odwagi czy inteligencji ich działania skazane są na klęskę. Jedyną ostoją moralności, dającą nadzieję na przyszłość jawi się w tym świecie ruch komunistyczny, ściśle utożsamiany ze Związkiem Radzieckim.

Filmy wyprodukowane w końcu lat trzydziestych łączy pewien rodzaj powagi, poczucie nieokreślonego, czającego się zagrożenia, które wyczuwalne jest nawet w obrazach formalnie nie koncentrujących się na tematach z zakresu bieżącej polityki. Rosnąca jednoznaczność opisywanych na ekranie sytuacji i jednowymiarowość filmowych bohaterów przyczyniają się do coraz większej polaryzacji przedstawianej rzeczywistości. Kino zaczyna przypominać rodzaj przypowieści, symbolicznego opowiadania o starciu między siłami dobra i zła. Prawdziwym bohaterem tych historii zdają się nie być występujące w nich postacie, lecz determinujące ich życie, cele i marzenia państwo. W okresie wielkich czystek, w obliczu destrukcji społecznych więzi, to ono pozostaje jedyną faktycznie funkcjonującą siłą, podlegającą filmowemu opisowi.

---

[203] *Profesor Mamłok* (ros. *Профессор Мамлок*), reż. Adolf Minikin, Gierbert Rappaport, Lenfilm, ZSRR 1938. Film zrealizowany na podstawie dramatu Fridricha Wolfa.
[204] *Rodzina Oppenheim* (ros. *Семья Оппенгейм*), rez. Grigorij Roszal, Mosfilm, ZSRR 1938.

2. 2. POCZĄTEK LAT TRZYDZIESTYCH: BUDOWA SOCJALIZMU W JEDNYM KRAJU

Jeśli cyfry przemawiają przeciw planowi, to nie są to cyfry nasze, ale wrogie, a ludzie którzy je przywołują nie są ludźmi naszymi, lecz wrogami![205]

Wasilij Wasiliewicz (*Turbina 50000*)

Tematykę filmów początku lat trzydziestych przenika próba ogólnonarodowej mobilizacji na rzecz rozbudowy krajowej gospodarki i zmiany starej mentalności, nieodpowiadającej nowym społecznym warunkom. Zakrojone na olbrzymią skalę procesy industrializacji i kolektywizacji wydają się wiązać z koniecznością zaangażowania w nie wszystkich dostępnych zasobów ludzkich. Na początku dekady ekranowa wspólnota okazuje się otwarta na każdego gotowego włączyć się we wspólną pracę.

Filmowi protagoniści mają słabości, przeżywają dylematy, nie są postaciami jednowymiarowymi. Piotr (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*), choć okazuje się zdolnym wynalazcą, z beztroską traktuje swoje relacje z przyjaciółmi i niezbyt poważnie odnosi się do uczuć swoich sympatii (zaangażowany jest w dwie miłosne historie jednocześnie). Tonia (*Miłość w czołgu*) jest wzorcową uczennicą, ale daje się poznać także jako obrażalska nastolatka. W filmie *Trzej towarzysze* żaden z tytułowych bohaterów nie jest bez skazy: Zajcew to flirciarz i drobny łapówkarz, Zachar nie może porozumieć się z żoną, a Wasia nie umie oddzielić pracy od życia prywatnego. Patronująca filmowi *Turbina 50000* myśl Stalina: „Realność naszego programu – to żywi ludzie, to my wszyscy"[206] niejako zapowiada pojawienie się na ekranie bohaterów nieidealnych. I tak, dobry fachowiec Babczenko jest burkliwy i nadużywa alkoholu, zdolny kierownik brygady Paweł – gdy napotyka w pracy na trudności, okazuje się bliski defetyzmu, a sumiennie uczący się, by zostać inżynierem Czutoczkin grzeszy naiwnością wobec nauczyciela-sabotażysty.

Wśród bohaterów zdarzają się postacie z klasowo nieodpowiednim pochodzeniem lub ciemną przeszłością. Inżynier Łazariew (*Turbina 50000*) przyznaje, że należy do przedrewolucyjnej inteligencji. Panow (*Skarb zatopionego statku*) zawodu nauczył się podczas odbywania kary za włamania. Bohaterami filmu *Więźniowie* okazują się byli

[205] *Turbina 50000,* op.cit. (ścieżka dialogowa).
[206] Ibidem. Cytat z przemówienia Stalina wygłoszonego na naradzie dzialaczy gospodarczych 23 czerwca 1931 r. Tłumaczenie za: J. Stalin, *Dzieła*, t. 13, op.cit, s. 92.

kryminaliści i sabotażyści, którzy podejmują współpracę z obozową administracją (il. 1). Drobne przewinienia, nie najlepsze urodzenie czy słabości charakteru nie zamykają jednostce drogi do udziału we wspólnocie.



Il. 1. Wspólnota początku dekady akceptuje wszystkie jednostki gotowe do współpracy, także te o wątpliwym pochodzeniu lub przeszłości. Funkcjonariusz NKWD ściska dłoń byłego sabotażysty i więźnia, inżyniera Sadowskiego – *Więźniowie*, reż. Jewgienij Czerwiakow, Mosfilm, ZSRR 1936.

Ekranowe społeczeństwo jest niejednorodne i barwne. Obok wzorowych komsomolców i członków partii, znaleźć można dorobkiewiczów okresu NEP-u, bogatych chłopów (kułaków), szulerów, kryminalistów, inteligenckie mieszczaństwo. Postacie bez skazy – moralne i obywatelskie wzory – są jeszcze rzadkością. Nawet przedstawiciele partii pozostają postaciami nieidealnymi, tak jak sekretarz zakładowego komitetu partyjnego Wasia (*Turbina 50000*), który zakochuje się w żonie przyjaciela i pija wódkę (obraz pracownika partyjnego pijącego alkohol jest ewenementem na ekranie; w późniejszych produkcjach działacze partii pozostają abstynentami, z wyłączeniem wesel, na których wznoszą obowiązkowy toast za nowożeńców).

Życiowych autorytetów bohaterowie szukają nie tylko w osobach partyjnych przedstawicieli, ale także wśród przyjaciół czy kolegów z pracy. W *Księżycowym kamieniu* ostoją obiektywności okazuje się kierownik zakładu badawczego profesor Dorn. W *Lotnikach* przewodnikiem młodej Gali w kwestiach etyki jest dyrektor szkoły lotniczej Rogaczew. W *Prywatnym życiu Piotra Winogradowa* bohater w swoich pomyłkach orientuje się dzięki kolegom z akademika.

Postacie odgrywające role liderów także okazują się posiadać słabsze strony. We *Wrogich śladach* organizujący kołchoz Bogdan pod nieobecność Fieszki, którą kocha, ulega uczuciu Linki. Kierownik podwodnej grupy ekspedycyjnej, w której pracuje Panow (*Skarb zatopionego statku*) powątpiewa w swoją ocenę charakteru podwładnego. Rogaczew (*Lotnicy*) zwyczajnie choruje i portretowany jest nie tylko w nienagannym mundurze, ale także szpitalnym szlafroku (późniejsze problemy ze zdrowiem protagonistów z zasady powodowane są ranami odniesionymi w walce).

Nieidealna jest otaczająca bohaterów rzeczywistość. Byt i relacje między ludźmi charakteryzuje dychotomiczność, nowe porządki ścierają się z wciąż obecnymi starymi przyzwyczajeniami. Obok nowoczesnych, przestronnych wnętrz, kamera pokazuje mieszkania ciemne i ciasne, zastawione sprzętami i bibelotami (*Turbina 50000*). Bohaterowie poruszają się nowoczesnymi autami (*Legitymacja partyjna*), ale doświadczają też braku zorganizowanego transportu miejskiego (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*). Na stołach obok prostych w formie czajników, królują tradycyjne rosyjskie samowary (*Aerograd, Turbina 50000*). Poza nowoczesnymi maszynami rolniczymi, w scenerii radzieckiej wsi pojawiają się też chude konie, ledwo ciągnące brony (*Wrogie szlaki*).

Zestawienie tego, co nowe z tym, co dawne służy propagandzie socjalistycznej zmiany. Młodość i radość życia utożsamione zostają z technicznym postępem i nowoczesnością. Śniadanie młodych małżonków Pawła i Katii (*Turbina 50000*) w jasnej, przestronnej i nie zagraconej zbędnymi sprzętami przestrzeni zestawione zostaje z porankiem starych Babczenków posilających się w pokoju, w którym ciężkie firany i doniczkowe rośliny tamują dostęp światła (il. 2). Gdy młodzi przy stole żartują i dyskutują o pracy, starzy niemal ze sobą nie rozmawiają, a ich śniadanie kończy szklanka wódki stanowiąca codzienny rytuał Babczenki.



Il. 2. Śniadanie starych Babczenków (z lewej) oraz młodych pracowników fabryki (z prawej) porównuje dwa style życia i mentalności – odchodzącą w przeszłość i wprowadzaną przez socjalistyczny ład – *Turbina 50000,* reż. Fridrich Ermler, Siergiej Jutkiewicz, Rosfilm, ZSRR 1932.

Dotychczasowe normy zachowania oceniane są jako anachroniczne, jednak życiowo doświadczeni bohaterowie nie zostają wyłączeni poza nawias wspólnoty. Odwrotnie, ich wiedza i umiejętności okazują się cenne i warte wysiłku włożonego w zmianę ich przyzwyczajeń. To ostatecznie stary Babczenko, a nie młody Paweł (*Turbina 50000*) ratuje plan budowy fabrycznej turbiny. Właściwym życiowym partnerem dla młodziutkiej Gali (*Lotnicy*) okazuje się nie młody, odważny, ale i nieodpowiedzialny Bielajew, lecz starszy i doświadczony Rogaczew. Symbolem budowanego nad brzegiem oceanu socjalistycznego miasta jest lotnik Władimir Głuszak (*Aerograd*), to jego ojciec jednak – doświadczony myśliwy – wraz z mieszkającymi w tajdze starymi rewolucjonistami-kołchoźnikami organizuje walkę z zagranicznym interwentem.

Początek lat trzydziestych w kinie nie jest jeszcze naznaczony przez kult młodości. Młodych charakteryzuje entuzjazm, ale i ryzyko, wola zmian, ale też brak doświadczenia, otwartość na to, co nowe, ale również skłonność do popełnienia błędów. Ciekawe, że filmowymi antybohaterami okazują się zwykle właśnie młodzi – synowie kułaków (*Wrogie szlaki, Legitymacja partyjna*) czy przedstawiciele dawnej inteligencji (*Turbina 500000, Więźniowie*). Ich rodzice i wywodzący się z tych samych środowisk starsi koledzy wobec nowych porządków nie przejawiają takiej wrogości. Matka Sadowskiego (*Więźniowie*) jest wyraźnie zła na syna, gdy dowiaduje się o jego sabotażowej działalności. Inżynier Skworcow (*Turbina 50000*) robi wszystko, by przeszkodzić zachodzącym w fabryce zmianom, gdy starszy wiekiem i pozycją Łazariew wyraźnie im sprzyja.

Wspólnota dopuszcza możliwość transformacji jednostki, a wewnętrzna przemiana bohatera wyznacza oś fabuły. Z osoby o ograniczonej świadomości, nieufnej wobec nowych porządków, nadmiernie beztroskiej lub moralnie chwiejnej bohater przeistacza się w odpowiedzialnego i społecznie dojrzałego obywatela. Swoje działania i cele zaczyna pojmować w kontekście większej zbiorowości. Mechanizm jego przeobrażenia obejmuje zwykle trzy stadia: występek, opamiętanie się oraz wyznanie winy połączone z czynem świadczącym o dokonanej przemianie. Negatywny postępek, stanowiący pierwsze etap transformacji bohatera negatywnego nie jest zwykle poważny w skutkach (niekiedy zostaje jedynie zamarkowany intencją jego popełnienia). Dzięki temu, nawrócenie postaci może być kompletne i natychmiastowe (nie musi ponosić konsekwencji swojego przewinienia). Jeśli bohater pełnia czyn groźniejszy w skutkach, musi odpokutować uczynione zło, nie zamyka mu to jednak drogi powrotu do wspólnoty (Panow w *Skarbie zaginionego statku*, Jegor w *Chłopach*).

Kluczowym momentem w wewnętrznej przemianie bohatera pozytywnego jest pojawienie się refleksji nad swoim postępowaniem, powodowane zwykle okazanym mu przez zbiorowość kredytem zaufania. Zaufanie to jest kolejnym potwierdzeniem funkcjonowania społeczeństwa otwartego, nie oczekującego wymierzonych przeciw niemu aktów zła. Otoczenie (poza moralnym liderem) zwykle pozostaje nieświadome zagrożenia, aż do czasu publicznej ekspiacji winowajcy. Zbiorowy szok związany z przyznaniem się bohatera do winy, łagodzony jest wiedzą o dokonanym przez niego w międzyczasie czynem pro-wspólnotowym, dowodzącym autentyczności jego wewnętrznej przemiany.

W filmie *Wrogie szlaki* chłop-biedniak Łaria odchodzi z kołchozu i przyłącza się do spółdzielni tworzonej przez kułaków. Namówiony przez nich, podkłada ogień pod plony byłego kołchozu, szybko się jednak opamiętuje i gasi pożar, ocalając kołchozowe zbiory. Męczony przez poczucie winy, ulgę znajduje dopiero po publicznym przyznaniu się do winy, które następuje zaraz po tym, gdy udaje mu się przeszkodzić w podpaleniu spółdzielczego domu przez jednego z kułaków. Anka (*Legitymacja partyjna*) zataja przed partią kułacką przeszłość Pawła wierząc w jego przemianę, gdy ten jakoby powstrzymuje fabryczny pożar. Oskarżona później o zgubienie swojej partyjnej legitymacji, domyślając się że wykradł ją jej Paweł samokrytycznie stwierdza: „Legitymacji nie zgubiłam, legitymacji nikomu nie dawałam. Ale jestem winna”[207]. Swoje oddanie wobec wspólnoty udowadnia osobiście zatrzymując i demaskując winowajcę. Majster Babczenko (*Turbina 50000*) jest dumny z

[207] *Legitymacja partyjna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

własnościowych zmian, które przyniosła rewolucja, nadal jednak popija w pracy i zleconą robotę wykonuje „na oko". Gdy przygotowany przez niego przyrząd okazuje się nie funkcjonować, tym razem bardziej sumiennie przygotowuje jego kolejną wersję. Dopiero gdy maszyna pozytywnie przechodzi test jakości, Babczenko, czując się zrehabilitowany w oczach zbiorowości, składa podanie o przyjęcie go do partii.

Wspólnota reprezentuje indywidualne podejście do jednostki, bierze pod uwagę ambicje i zainteresowania pojedynczych członków. Wasia (*Turbina 50000*) chcąc namówić lubiącego alkohol Babczenkę do udziału w wymagającym przedsięwzięciu pije razem z nim. Nikołaj Mironowicz (*Chłopi*), aby przekonać chłopów do kołchoźniczego trybu pracy, przed zebraniem organizuje wspólną biesiadę z górą pielmieni. Naczelnik obozu (*Więźniowie*) inaczej motywuje kryminalistę Kostię (a) i inżyniera-sabotażystę (b):

> (a) Spójrz na siebie. Rozsądny człowiek, a tak upadł! Niczego nie ma - radości, honoru, ojczyzny. Brud, wódka, prostytutki! A w tobie kipi energia, wola, rozum, talent![208].
>
> (b) Jest pan kulturalnym człowiekiem. Nie rozumie pan dlaczego dano panu w ręce wielką sprawę, dlaczego ja, czekista, rozmawiam z panem na ten temat. Juriju Nikołajewiczu, staje się pan staromodnym, śmiesznym, nikomu niepotrzebnym żywym trupem![209].

Na początku lat trzydziestych wspólnota dba i szuka wsparcia u każdego. Wątpiących przekonuje, zagubionych kieruje na właściwą drogę. Nie odrzuca z powodu drobnych przewin, ale stara się przyciągać, szukając tego, co jednostkę z nią łączy. Naczelnik obozu karnego (*Więźniowie*) uświadamia jednej z więźniarek, że mają podobne pochodzenie (ojcowie – robotnicy), a liderowi bandy kryminalistów zwraca uwagę, że są w podobnym wieku. Babczenko i Łazariew (*Turbina 50000*), mimo różnego wykształcenia, pochodzenie i statusu zawodowego, podczas pracy odnajdują wspólny język i razem planują wstąpienie do partii.

Narodowość nie ma większego znaczenia w ocenie jednostki. Wśród bohaterów spotykamy przedstawicieli różnych etnosów, zarówno tych tradycyjnie zamieszkujących obszar ZSRR, jak i spoza jego granic. Cudzoziemcy nie są konotowani negatywnie. W pozytywnym kontekście pojawiają się m.in. Niemcy (*Uciekinier, Hail, Moskau!*, *Praca dla was się znajdzie*), Polacy (*Granica*), Chińczycy (*Moja ojczyzna*) i Amerykanie (*Taśmociąg śmierci*). Piotr z *Prywatnego życie Piotra Winogradowa* jest miłośnikiem dramatów Williama Szekspira, profesor Popow z *Księżycowego kamienia* w wolnych chwilach czyta *Trzech*

[208] *Więźniowie*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[209] Ibidem.

muszkieterów Aleksandra Dumasa. a dyrektor Rogaczew z *Lotników – Północ kontra Południe* Juliusza Verne'a. Nie narodowość a stosunek do sprawy proletariatu określa bohatera. Wszyscy przedstawiani w pozytywnym świetle obcokrajowcy wywodzą się z proletariatu lub biedoty. Lepiej wykształceni cudzoziemcy oceniani są pozytywnie, o ile angażują się w polepszenie losu ludzi pracy – jak specjalista Chejze w *Wiosennych dniach* lub amerykański ekspert ze *Szturmowej brygady*.

W samej radzieckiej wspólnocie nierosyjskie nazwiska lub inny od słowiańskiego wygląd nie jest zjawiskiem rzadkim. W *Księżycowym kamieniu* w roli naukowego autorytetu występuje profesor Fridrich Dorn. W komsomolskiej wyprawie na Dalekim Wschodzie uczestniczą Kurt Szefer, Osia Korfunkel i wywodząca się z Połtawy Żenia Ochrimienko (*Siedmioro wspaniałych*). Jednym z najbliższych przyjaciół Piotra (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*) jest Sieńka Kaufman. W odbudowie donbaskiej kopalni (*Marzyciele*) uczestniczy pochodzący ze Środkowej Azji Baiz. Etniczną różnorodność wspólnoty potwierdzają pojawiające się na ekranie elementy miejscowych zwyczajów – lokalne legendy (*Księżycowy kamień*), gry, muzyka (*Skarb zatopionego statku*), czy stroje (*Wrogie szlaki*, *Siedmiu wspaniałych*).

Etniczna różnorodność wspólnoty nie wyklucza nierównego traktowania. Wyraźny jest protekcjonalny stosunek do przedstawicieli narodów azjatyckich, którzy w filmie pozostają często niemi lub bezimienni. Rola Abłaja (*Wrogie szlaki*), jedynego przedstawiciela rdzennej ludności w tworzonym na terenie Kazachstanu kołchozie, ogranicza się do powtarzania wypowiedzi innych bohaterów lub wydawania okrzyków, które w zestawieniu z jego silną gestykulacją przydają mu wyglądu nieokrzesańca. Bezimienna i niema pozostaje żona lotnika Głuszaka (*Aerograd*), wywodząca się z rdzennych ludów rosyjskiej Północy (il. 3). Bezimienny młody Czukcza w finale *Aerogradu* nieskładnie oznajmia:

> Ja przyszedłem do miasta uczyć się. Słyszałem, szedłem 80 słońc. Rozumiem, pracować trzeba! Dobrze. I kiedy zbudujemy, wtedy będę mówić![210].

Pierwszoplanowym etnosem okazuje się żywioł słowiański. Inne narodowości często są zaledwie formą dekoracji dla rozgrywającej się w peryferyjnej części kraju fabuły. „Dwaj *nacjonale* [ros. *националы* – potocznie, przedstawiciele lokalnej grupy etnicznej – M.L.] w pełnym rynsztunku przyszli"[211] – ogłasza Pietia na widok odzianych w tradycyjne futra

[210] *Aerograd*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[211] *Siedmiu wspaniałych*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Czukczów (*Siedmiu śmiałych*). W *Aerogradzie* wezwanie do podjęcia nowych wyzwań skierowane jest jedynie do narodów słowiańskich:

Украинцы, белорусы, москвичи, Вылетаем мы на Тихий океан! Мы летим на Тихий океан!.[212]	Ukraińcy, Białorusini, moskwianie, Wylatujemy nad Ocean Spokojny! My lecimy nad Ocean Spokojny!



Il. 3. Przedstawiciele narodów azjatyckich są w filmie znakiem etnicznej różnorodności kraju. Dalekowschodnia żona rosyjskiego lotnika, symbolizując związek rdzennej ludności ze słowiańską (dalekowschodnia madonna), pozostaje postacią bezimienną i niemą – *Aerograd*, reż. Aleksandr Dowżenko, Mosfilm, ZSRR 1935.

Profesor Popow (*Księżycowy kamień*) proponuje budowę fabryki nowego minerału w Azji Środkowej nie ze względu na dostępne tam możliwości techniczne, ale pomimo ich braku:

> Przemysłową obróbkę irenitu należy zorganizować na miejscu wydobycia. To całkowicie zgodne z zasadami naszej pięciolatki. Rejon jest zacofany, można go uczynić przodującym,

[212] *Aerograd*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Город Аэроград*, Виктор Гусев (sł), Дмитрий Кабалевский (muz.).

górsko-przemysłowym. Fabryczkę tam postawimy, przetwórczą.(…) A Rachima wyślemy tam jako inżyniera. Będziemy wysuwać narodowe kadry[213].

Choć Rosjanie przedstawiani są jako etnos bardziej rozwinięty, rosyjskość nie jest fetyszyzowana. Określenie wspólnoty bynajmniej nie jest jednoznaczne z byciem Rosjanami. W filmie *Aerograd* plansza tekstowa informuje: „Przez amurską granicę niosą dynamit obcy ludzie – sześcioro Rosjan, dwoje nie-Rosjan”[214]. Obcy określani są nie ze względu na swoją narodowość, ale inne przekonania i wartości. W filmie *Przyjaciółki* ranny żołnierz Armii Czerwonej słysząc głosy zbliżających się białych prosi sanitariuszkę: „Lepiej od swoich, niż od obcych – dobij siostrzyczko”[215]. „My” to wspólnota nowego ideologicznego porządku. Poza nią znajdują się ci, którzy tych reguł nie akceptują – na przykład „starowiercy, sekciarze, kułacy, którzy uciekli od nas w głusz tajgi” [216] – jak wymienia *Aerograd*.

Czynnik ideologiczny, ważny dla samookreślenia wspólnoty, jednocześnie nie dominuje życia codziennego. Partyjni przedstawiciele pozbawieni są tonu protekcjonalności. Stanowiący wzór bolszewika Maksym (*Młodość Maksyma*), choć po wstąpieniu w szeregi partii dojrzewa politycznie, nie zmienia swojego charakteru i pozostaje towarzyski, chętny do żartów i zadziorny. Sekretarz zakładowej organizacji partyjnej Wasia (*Turbina 50000*) wobec członków zakładowego kolektywu występuje bardziej w roli kolegi niż w funkcji opiekuna. Przynależność do partii pozostaje zjawiskiem stosunkowo rzadkim, traktowanym z niezwykłą rewerencją. Fiodor Iwanycz (*Legitymacja partyjna*) wyjaśnia Annie niezwykłą wagę partyjnej legitymacji:

> Tę legitymację nasi starsi towarzysze przynieśli nam przez Syberię, przez więzienia, głód i próby. Z tą legitymacją walczyli i umierali bolszewicy. Legitymacja ta jest symbolem honoru, dumy i walki każdego bolszewika. Za nią bili się i biją do ostatniej kropli krwi! A ty, Anno, tę legitymację utraciłaś. Utraciłaś prawo by znajdować się w szeregach naszej partii![217].

Babczenko (*Turbina 50000*) przyjęcie do partii świętuje uroczyście w gronie rodziny i znajomych (il. 4).

Nad tendencją do hierarchiczności we wspólnocie przeważa dążenie do egalitaryzmu. Inżynier dzieli się troskami z robotnikiem (*Turbina 50000*), naczelnik obozu współpracuje z kryminalistą (*Więźniowie*), leningradzki profesor dokonuje odkrycia w asyście

[213] *Księżycowy kamień*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[214] *Aerograd*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[215] *Przyjaciółki*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[216] *Aerograd*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[217] *Legitymacja partyjna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

niewykształconego chłopca ze Środkowej Azji (*Księżycowy kamień*), wojskowy dowódca dzieli życie ze swoim oddziałem (*Czapajew*):

> Ja kiedy jestem dla was dowódcą? Tylko w walce. A poza polem bitwy jestem dla was towarzyszem. Przychodź do mnie - północ czy noc. Piję herbatę? Siadaj i pij ze mną. Jem obiad – proszę częstuj się. Taki ze mnie dowódca[218].



Il. 4. Przynależność do partii jest zjawiskiem rzadkim i traktowanym z dużym szacunkiem. Majster Babczenko (Wladimir Gardin – w środku) świętuje swoje wstąpienie do partii – *Turbina 50000*, reż. Fridrich Ermler, Siergiej Jutkiewicz, Rosfilm, ZSRR 1932.

Polityka nie posiada monopolu w przestrzeni publicznej. Obok wizerunków partyjnych działaczy na ścianach pokojów i gabinetów widoczne są podobizny naukowców i poetów (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*) lub zwykłe dekoracje (*Miłość w czołgu*, *Lotnicy*). Sam zakres portretowanych członków partii jest jeszcze stosunkowo szeroki. Poza Leninem i Stalinem w filmie pojawiają się przedstawienia Kirowa, Woroszyłowa i Ordżonikidze (*Legitymacja partyjna*, *Miłość w czołgu*, *Więźniowie*).

---

[218] *Czapajew*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Moskwa nie jest jednoznacznie kojarzona z centrum władzy. W *Prywatnym życiu Piotra Winogradowa* Wala śpiewa piosenkę o Moskwie, której treść dotyczy radości, przyjaźni i marzeń, a nie ojczyzny czy obywatelskiego obowiązku. W *Legitymacji partyjnej* deklamowany przez Jaszę wiersz o stolicy jest niebezpośrednim wyznaniem miłości Ance, a okrzyk Pawła wobec dziewczyny: „Moskwo, ty moja!”[219] – wyrazem przekonania o osiągnięciu osobistego sukcesu. Moskwa stanowi raczej symbol zrealizowanych marzeń, niż synonim ideologicznego centrum.

W życiu bohaterów wyraźny jest obszar sfery prywatnej. Nie wszystkie wydarzenia rozgrywają się w środowisku pracowniczego kolektywu. Anna (*Legitymacja partyjna*) spędza wolny czas za miastem z rodziną, Piotr (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*) poznaje nowych znajomych na ulicy, Karasik (*Bramkarz*) nad stworzeniem robota-służącego pracuje wyłącznie dla własnej satysfakcji. Piosenki śpiewane przez bohaterów nie zawsze posiadają polityczny przekaz, niekiedy koncentrując się jedynie na doświadczanych przez nich uczuciach.

Miłość pozostaje namiętnością, uczuciem niezależnym od przesłanek racjonalnych. „Oddałaś wrogowi klucz do serca partii”[220] – słyszy Anka niezauważająca wad męża-sabotażysty (*Legitymacja partyjna*). Gala (*Lotnicy*) zwierza się dyrektorowi szkoły, że „nie wystarcza jej komsomolskiej wytrzymałości”[221], by nie odrzucić uczucia do nieodpowiedzialnego Bielajewa. Linka (*Wrogie szlaki*) ulega urokowi Innokentija – syna kułaka i ukrytego wroga kolektywizacji, poniewczasie orientując się w swoim błędzie:

> Nie wiedziałam kogo kochać i kogo nienawidzić. A teraz wiem, że miłości i nienawiści powinnam się uczyć u was, u naszych[222].

Choć wiele z ekranowych par łączy praca, są takie, które poznają się poza nią, jak Zoja i Sieńka (*Przyjaciółki*), czy Panow i Tonia (*Skarb zatopionego statku*). Miłość jest ważnym elementem życia, dotyczącym także postaci pełniących rolę ideologicznych autorytetów. Partyjny sekretarz zakładu Wasia (*Turbina 50000*) podkochuje się w żonie kolegi, dyrektor szkoły lotniczej Rogaczew (*Lotnicy*) obdarza uczuciem jedną ze studentek, a obejmujący kierownictwo donbaskiej fabryki komendant bolszewickiego oddziału (*Marzyciele*) jako jedyny ze swoich towarzyszy jest żonaty.

---

[219] *Legitymacja partyjna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[220] Ibidem.
[221] *Lotnicy*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[222] *Wrogie szlaki*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Miłość jest zjawiskiem lirycznym, wyrażanym w delikatny i niejednoznaczny sposób. Spacer Wasi i Katii (*Turbina* 50000) po Leningradzie w trakcie białych nocy układa się w poetycką sekwencję obrazów. Rozmowa bohaterów współgra z nastrojem na wpół uśpionego miasta, pozostawiając pole dla domysłów i nadziei. Rogaczew i Gala (*Lotnicy*) nie wyznają sobie miłości wprost. Bohater zaczyna domyślać się uczucia dziewczyny, słysząc relację z rozmowy swojego kilkuletniego bratanka z dziewczyną. We *Wrogich śladach* Bogdan bez słów, poprzez uśmiech i gesty, daje Fieszce do zrozumienia, że mu na niej zależy.

Ekranowe sugestie i niedopowiedzenia otwierają pole do wyobraźni także w kwestii erotyki. Spotkanie Zoji i Sieńki (*Przyjaciółki*) poprzez zastosowaną sekwencję kadrów – namiętny uścisk, pocałunek, półleżące, odprężone postacie bohaterów – sugeruje, że między zakochanymi doszło do zbliżenia. Potwierdza to reakcja przyjaciół, potępiających ich za zejście ze służby. Romans głównego bohatera *Wrogich śladów* z kołchozową nauczycielką bynajmniej nie jest platoniczny: „On mój pierwszy i jedyny"[223] – wyznaje później dziewczyna przyjaciółce.

Cielesność na ekranie pojawia się niezbyt często, ale jest zauważalna. Postać Warwary (*Chłopi*) zamordowanej przez męża – wroga radzieckiej władzy – portretowana jest z wyraźną zmysłowością. Na ekranie widzimy ją przeciągającą się po śnie, całującą i pieszczącą męża. Jej pełne kształty, nie zawsze kompletny ubiór, bijąca od niej radość życia, energia i witalność (spodziewa się dziecka) podkreślają bestialstwo zbrodni, jakiej staje się ofiarą. Mniej uzasadniony na ekranie wydaje się widok półnagich dziewcząt, przechadzających się brzegiem morza w bikini (*Skarb zatopionego statku)*. Niekonieczna dla akcji filmu wydaje się także scena męskiej nagości w bani (*Chłopi*, il. 5). Tania (*Skarb zatopionego statku),* wyciągnięta z wody na statek, stara się ukryć przed wyraźnie zainteresowanymi marynarzami swoją wyeksponowaną przez mokre ubranie sylwetkę. Takie dowody uwagi radzieckich obywateli wobec płci przeciwnej w filmografii lat trzydziestych są wyjątkowe, wraz z pojawiającą się na ekranie cielesnością świadczą jednak o obecności w życiu jednostki sfery osobistej, niezwiązanej z zadaniami służbowymi.

Przestrzeń prywatna, choć dostrzegalna, nie zajmuje wiele miejsca w życiu bohatera. Pierwszeństwo w tym względzie należy do zadań zawodowych, którym podporządkowywane zostają inne obszary jego egzystencji. W filmie *Wiosenne dni* członkowie fabrycznej brygady radością w życiu osobistym (małżeństwem, sportowym sukcesem, urlopem) w pełni cieszyć się mogą dopiero po ukończeniu pilnego zawodowego zlecenia. Zakochani Tania i Biełokoń

[223] Ibidem.

(*Miłość w czołgu*) zaniedbują swoje obowiązki, co z kolei wpędza ich w rozdrażnienie i wpływa na pogorszenie wzajemnych relacji. Dopiero gdy każde z nich postanowi oddać się przede wszystkim swojej pracy, ich uczucie nabierze nowego blasku. „Miłość tylko w czasie wolnym od pracy!”[224] – przypomina przyjacielowi Winogradow (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*).



Il. 5. Pojawiająca się na ekranie nagość świadczy o stosunkowo swobodnym podejściu do tematu cielesności i potwierdza funkcjonowanie w życiu bohaterów przestrzeni prywatnej – *Chłopi*, reż. Fridrich Ermler, Lenfilm, ZSRR 1934.

Praca dla dobra wspólnego wydaje się podstawowym źródłem samorealizacji bohatera. Życiowy sukces wydaje się być bezpośrednio związany z zawodowym powodzeniem. Podwładni Biełokonia (*Miłość w czołgu*) na sukces miłosny liczą, gdy – tak jak on – zostaną dowódcami czołgów. Warwara (*Chłopi*) marzenia o spodziewanym potomku snuje w kontekście zasługi publicznej:

> I wyrośnie syn. Będzie komunistą, mądrym, przemądrym, uczonym, przeuczonym! Wezwie go Stalin. „Wasiliju Gierasimowiczu” – powie – „bądź tak dobry, pojedź do Anglii, czas

[224] *Prywatne życie Piotra Winogradowa*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

zakładać tam kołchozy”. „Dobrze” – odpowie mu. Pojedzie, swoim samolotem poleci! I nas ze sobą zabierze! Powie: „matko, oto świnie! Nie jakiekolwiek, a kszyrskie[225]”![226].

Celem wysiłku bohatera jest zawsze dobro większej zbiorowości. Profesor Popow (*Księżycowy kamień*) odkrywa kamień, który okazuje się mieć ważne przemysłowe znaczenie i wpływa na rozwój zacofanego ekonomicznie obszaru kraju. Piotr (*Prywatne życia Piotra Winogradowa*) dokonuje wynalazku, który krajowemu przemysłowi samochodowemu pozwala zaoszczędzić tysiące rubli. Z kolei Zajcew, dbający o interesy tylko własnej budowy (kosztem planów innych zakładów) (*Trzej towarzysze*), z powodu łapówek i machinacji traci pracę oraz przyjaźń kolegów.

Wspólna praca staje się głównym elementem integrującym wspólnotę. Profesor Dorn (*Księżycowy kamień*) przekonuje Popowa do powrotu do pracy naukowej: „Nie lata Panu przeszkadzają, a samotność”[227]. „Samemu pieśni nie da się zaśpiewać, a z wami by można”[228] – stwierdzają chłopi zgłaszający się do kołchozu (*Wrogie szlaki*). „Każdy z nas może cierpieć porażki na tym lub innym froncie, ale we trzech jesteśmy niezwyciężeni!”[229] – przekonuje kolegów Sienia (*Prywatne życia Piotra Winogradowa*). „Znudziło mnie dyskutowanie! Chcę pracować!”[230] – oświadcza z kolei były sabotażysta Botkin (*Więźniowie*), włączając się we współpracę z administracją obozu i dając ponieść „śmiałym technicznym pomysłom czekistów”[231]. *Piosenka na dzień dobry* z filmu *Turbina 50000* zachęca:

Не спи, вставай, кудрявая! В цехах звеня, Встает страна со славою На встречу дня. (...)	Nie śpij, wstawaj, kędzierzawa! Warsztaty dźwięczą, Wstaje z chwałą kraj Na spotkanie dnia. (…)
Бригада нас встретит работой, И ты улыбнешься друзьям, С которыми труд и забота, И встречный, и жизнь — пополам.[232]	Robotą nas wita brygada, I ty uśmiechniesz się do przyjaciół, Z którymi pracę i troskę, I plan, i życie – będziesz dzielić po równo.[233]

[225] Tj. rasy yorkshire.
[226] *Chłopi*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[227] *Księżycowy kamień*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[228] *Wrogie szlaki*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[229] *Prywatne życie Piotra Winogradowa*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[230] *Więźniowie*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[231] Ibidem.
[232] Tekst za: *Песня о встречном*, Б. Корнилов (sł.), Д. Шостакович (muz.), Хор Всесоюзного Радио СССР (wyk.), http://www.sovmusic.ru/m32/pesnya33.mp3 (dostęp 1 grudnia 2016; fonogram).
[233] O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tlumaczenia filologiczne – M.L.

Grupa daje satysfakcję z uczestnictwa w zbiorowej sprawie, pewność dobrych wyborów. Staje się motywacją i inspiracją do dokonywania nowych odkryć, czy bicia zawodowych rekordów. Komsomolcy na Dalekiej Północy znajdują nowe złoża ołowiu (*Siedmioro wspaniałych*), partyzanci-kołchoźnicy budują miasto w tajdze nad brzegiem Oceanu Spokojnego (*Aerograd*), fabryczna brygada konstruuje maszynę o mocy dwukrotnie silniejszej od dotychczas używanych (*Turbina 50000*) itd. „Wynalazca – o jakie słowo! Ulubione słowo naszego kraju”[234] – stwierdza ojciec Anny (*Legitymacja partyjna*).

Uczestnicząc w zadaniu mającym na celu dobro zbiorowe, bohater działa nie tylko w swoim imieniu. W *Aerogradzie* do niosących dynamit strzela Stiepan Głuszak, plansza tekstowa informuje jednak w liczbie mnogiej: „Zaraz ich zabijemy”. Ewentualna śmierć bohatera pozbawiona jest tragicznego kontekstu, nie przekreśla bowiem możliwości końcowego sukcesu podejmowanego przez niego dzieła. Wspólny cel osiągnięty zostaje siłami jego towarzyszy, a jego krzywda – pomszczona. Zabójcy Czapajewa (*Czapajew*) zostają zwyciężeni, odpowiedzialni za śmierć kolegów Maksyma (*Młodość Maksyma*) – odsunięci od władzy, a strzelający do Asi (*Przyjaciółki*) – pokonani.

Zło przyjmuje różne formy, od bezpośredniej dywersji (*Legitymacja partyjna*) po ukryty sabotaż (*Turbina 50000, Chłopi, Marzyciele*). W pierwszej połowie lat trzydziestych antybohatera maskującego swoją wrogość wobec radzieckiego systemu często charakteryzuje nadgorliwość w wypełnianiu niektórych zadań partyjnej linii. Takie zachowanie stwarza nie tylko możliwość łatwego ukrycia przez niego swoich faktycznych celów, ale co gorsza daje możliwość wypaczenia założeń nieokrzepłego jeszcze ładu i zniechęcenia do niego innych. Gierasim (*Chłopi*) pomaga w hodowli kołchozowych świń tylko po to, by zbyt duża liczba zwierząt, przekraczająca możliwości wykarmienia ich przez spółdzielnię, doprowadziła do faktycznej dekolektywizacji – rozdania części zwierząt indywidualnym gospodarzom. Proponując zrzeczenie się przez chłopów przydomowych ogródków na rzecz kołchozowego zasiewu, wzbudza z kolei w niegotowych na takie posunięcie chłopach konsternację i popłoch. Innokentij (*Wrogie szlaki*), by upozorować własną proradzieckość namawia ojca-kułaka, by dobrowolnie zrzekł się na rzecz spółdzielni rodzinnego domu. Paweł (*Legitymacja partyjna*) na partyjnym zebraniu dla Anki oskarżonej o zgubienie partyjnej legitymacji żąda surowszej kary, niż inni zgromadzeni.

Inaczej niż w filmach kolejnych lat, bezkompromisowość i gorliwość zdają się cechami bardziej charakterystycznymi dla antybohatera niż postaci pozytywnej.

[234] *Legitymacja partyjna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Zamaskowany wróg pokrywa swoje złe zamiary skwapliwością i zdecydowaniem. Protagonista początku dekady wykazuje zaś nie jest nieomylny ani nieskazitelny. Raczej pracuje nad swoimi słabościami, niż wytyka je innym. Bohater pozytywny zmienia się i rozwija, zamiary antybohatera pozostają niegodziwe.

Zło stanowi element przemyślanej strategii, często ma charakter skomplikowanych konstrukcji, budowanych – co ciekawe – przy wykorzystaniu logiki przeciwnika. Inżynier Skworcow (*Turbina 50000*), wychodząc od hasła Lenina „Komunizm to władza radziecka plus elektryfikacja”[235], dochodzi do wniosku, że sabotaż wymierzony w unowocześnienie kraju pozwoli mu na zapobieżenie samemu komunizmowi. Pułkownik Borozdin (*Czapajew*) planując strategię ataku białych pod uwagę bierze myśl Lenina, przekonującego, że losy walki rozstrzygają tyły. Strategia antybohatera mieści się w ramach logiki radzieckiego porządku. W opowieści nie pojawiają się alternatywne systemy konstrukcji myślowych.

Powodem działania antybohatera jest zwykle chęć zemsty za doznane krzywdy lub obrona dotychczasowych korzyści. Jefferson-Smith (*Księżycowy kamień*), utrudniający badania profesora Popowa, pragnie utrzymać swój monopol na produkcję rzadkiego minerału. Innokientij Okatow (*Wrogie szlaki*) próbuje zapewnić sobie i swemu ojcu-kułakowi przetrwanie w nowych realiach. Wasilij Chudiakow (*Aerograd*) bierze odwet za zabranie mu w ramach kolektywizacji stada reniferów. Gierasim Płatonowicz (*Chłopi*) chce odpłacić za krzywdy, których doznała jego rodzina:

> Wszyscy się pochowali po kątach, a ja czekam, czy po mnie nie przyjdą, jak po brata. (…) Złota u nich nie ma, by się ze mną rozliczyć. Tylko skórą, własną skórą[236].

Antybohater nie pojawia się znikąd, poznajemy jego przeszłość, a nierzadko także osoby mu bliskie – matkę (*Turbina 50000, Chłopi*), ojca (*Wrogie szlaki*), dawną narzeczoną (*Legitymacja partyjna*). To postać namacalna i wiarygodna. Ma szansę przedstawić swoją historię lub choć dać wyraz żywionej przez siebie nienawiści (np. Japończyk w *Aerogradzie*). Oddanie kontekstu działań postaci negatywnej skutkuje większym zrozumieniem dla jej postępowania, a nawet litością. Zabójstwo żony przez Gierasima (*Chłopi*) nie jest częścią planu, dochodzi do niego w afekcie, to czyn oszalałego ze strachu człowieka. Jego życie wydaje się naznaczone ciągłym strachem o swój los:

---

[235] „Коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны” – sformułowanie użyte przez Lenina podczas mowy *Наше внешнее и внутреннее положение и задачи партии* wygłoszonej na moskiewskiej gubernialnianej konferencji RKP(b) 21.11.1920 roku. Za: В.И. Ленин, *Московская Губернская Конференция РКП (б) 20-22 ноября 1920 г.*, w: *Полное собрание сочинений*. *Том 42*, Москва 1970, s. 30.
[236] *Chłopi*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Boję się, Warieńko. Nie do radości nam będzie. Zawrócili w głowie przeklętymi bajkami. Wszystko zabrali, pozbawili radości. Przeklęci! Przeciw własności wystąpili. Kain i Abel nie mogli razem żyć, a nas zmuszają! Nie mogę, nie mogę dłużej się kryć. Nie chcę takiego...! Boję się!”[237].

Powodem współpracy Wasilija Chudiakowa (*Aerograd*) z obcymi interwentami wydaje się jego poczucie krzywdy wynikające z odebrania mu zwierząt, a nie bezinteresowna wrogość. Scena, w której oczekuje na wykonanie wyroku jest jedną z najbardziej poruszających w kinematografii tego okresu. Spodziewając się śmiertelnego strzału z rąk własnego – dawnego – przyjaciela w niczym nie przypomina demonicznego antybohatera. To stary, przestraszony człowiek, który nieumiejętnie próbował odpłacić za swoją krzywdę. Pewną empatię można poczuć nawet w stosunku do Epifana Okatowa (*Wrogie szlaki)*, kułaka pozorującego entuzjazm dla nowych porządków. W końcowych scenach, gdy pełnym żalu wzrokiem spogląda na dawny rodzinny dom, który za namową syna ofiarował kołchozowi, widać w nim zmęczonego udawaniem, nierozumiejącego otaczającej rzeczywistości starca, który pod koniec życia utracił wszystko, co było dla niego ważne. Nawet jego syn, zimny i wyrachowany Innokentij, budzi pewne współczucie, gdy z żalem stwierdza:

Nikt nie wie, jak mi gorzko. Przybyłem na pustynię i jestem samotny jak pustynny słup w pustych przestrzeniach tego miejsca[238].

Chwilowa litość nie może oczywiście usprawiedliwić zabójców, sabotażystów, czy oszustów, niemniej przepaść między antybohaterami a innymi postaciami filmu nie wydaje się tak przepastna, jak w latach późniejszych. Kluczową kwestią odróżniającą jednych od drugich jest gotowość do wewnętrznej zmiany, odrzucenia starych nawyków i przyjęcia zasad nowego ładu.

Zewnętrzny wygląd antybohatera nie wyróżnia go z reszty społeczeństwa. Częściej niż w późniejszych latach okazuje się atrakcyjny fizycznie, co wykorzystuje do manipulowania płcią przeciwną. „Baby! One jeszcze są moje” – stwierdza z zadowoleniem Paweł (*Legitymacja partyjna*). Innokentij (*Wrogie szlaki*) uwodzi Linkę, by biorąc z nią „czerwony ślub”[239] udowodnić swój udział w nowych porządkach, a Paweł (*Legitymacja partyjna*), by wkraść się w szeregi partii.

Staranny ubiór i kurtuazja, jako znaki odchodzącej kultury mieszczańskiej traktowane są jak symptomy przywiązania do dawnych porządków i niechęci wobec nowych. Skworcow

[237] Ibidem.
[238] *Wrogie szlaki*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[239] Ibidem.

(*Turbina 50000*) nosi trzyczęściowy garnitur, wyróżniający go spośród innych pracowników fabryki i jest uprzedzająco grzeczny wobec podwładnego Czutoczkina, którego naiwność wykorzystuje do własnych celów. Noszący skórzaną kurtkę i kaszkiet Gierasim (*Chłopi*) różni się od odzianych w zwykłe koszule chłopów, a jego powolność i zamiłowanie do gry na fujarce nadaje jego postaci delikatności, nietypowej dla głośnych i rubasznych kołchoźników. Zajcew (*Trzej towarzysze*) w garniturze i ze swoim szarmanckim zachowaniem odstaje od kolegów noszących tradycyjne, przewiązane w pasie bluzy. Innokentij (*Wrogie szlaki*) uwodzi Linkę lirycznymi zwrotami, a Paweł (*Legitymacja partyjna*) śpiewa Ance miłosne ballady. Miła powierzchowność antybohatera w zestawieniu z jego nikczemnymi czynami pogłębia wrażenie jego bezduszności i wyrachowania.

W odróżnieniu od antybohatera zwolennicy nowych porządków preferują prostotę i umiar zarówno w wyglądzie, jak i zachowaniu. Okazywana przez nich serdeczność i bezpośredniość nie ukrywa żadnych sekretnych zamiarów. Częściej też, niż w latach późniejszych bohater okazuje się nie posiadać pociągającej fizjonomii, czego przykładem jest Wasia (*Trzej towarzysze*), nazywany przez żonę z czułością „tłuścioszkiem" (ros. *толстяк*).

Negatywny charakter postaci sugerowany jest poprzez symbole i skojarzenia. Innokentij (*Wrogie szlaki*) w scenie wręczania Bogdanowi pisma żądającego oddania spółdzielczych sprzętów sportretowany zostaje z dołu, a jego dumna postać złowrogo blokuje światło słoneczne. Gierasim (*Chłopi*) na chłopskiej biesiadzie pojawia się w dość makabrycznych okolicznościach, niosąc odciętą głowę świni. Snujący swój plan sabotażu Skworcow (*Turbina 50000*) ujęty zostaje na tle pękniętego okna, którego rysy przypominają kształt pajęczyny, a on sam – za sprawą ostrych rysów twarzy i łysiny – pająka czatującego na ofiarę (il. 6).

Pojęcie ojczyzny pojawia się rzadko. Wyznaczają ją nie państwowe granice, ale zakres oddziaływania socjalistycznego ładu. Gdy urzędnik ze skrupułami informuje Rogaczowa (*Lotnicy*) o skierowaniu go do pracy na Dalekim Wschodzie, ten dopytuje o rzeczy dla siebie najważniejsze:

> Rogaczow: No, a słońce tam jest?
> Urzędnik: Tam wschodzi.
> Rogaczow: A partia?
> Urzędnik: Jest.
> Rogaczow: A władza sowiecka jest?
> Urzędnik: To jest.

Rogaczow: No to czemu się dręczysz, pisz [skierowanie – M.L.][240].



Il. 6. Złowrogi charakter postaci film sugeruje poprzez wizualne skojarzenia. Sabotażysta Skworcow (Boris Poslawskij) ujęty na tle rozbitego okna przypomina pająka przyczajonego na ofiarę – *Turbina 50000*, reż. Fridrich Ermler, Siergiej Jutkiewicz, Rosfilm, ZSRR 1932.

Ojczysty krajobraz nie jest fetyszyzowany, a prezentowana w filmach geograficzna różnorodność kraju (morze – *Skarb zaginionego statku*, pustynia – *Księżycowy kamień*, step – *Wrogie szlaki*, rosyjska prowincja – *Czapajew*) wydają się budować wrażenie jej szerokości i otwartości. Przyroda pełni funkcję raczej użytkową niż estetyczną. Dostarcza nowych źródeł surowców mineralnych (*Siedmiu śmiałych*, *Księżycowy kamień*, *Dziewczyna z Kamczatki*), pomaga człowiekowi przekształcać otaczającą rzeczywistość i staje się sprzymierzeńcem w przemysłowym rozwoju kraju (*Więźniowie*, *Trzej towarzysze*). Maszerując przez step Bogdan (*Wrogie szlaki*) podśpiewuje:

Эх, зацвёл ковыль в степи,	Ech, zakwitły trawy w stepie,
В полудённый жар слепит.	Oślepiają w gorączce południa.
И до синих гор	I aż po sine góry

[240] *Lotnicy*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Лёг степной простор
Лёг простор до самых, самых синих гор.
(…)
Нашу жизнь, наш труд крепи,
Ой, цвети, ковыль в степи!
Ой, расти наш край,
Веселей шагай,
Ну, шагай давай и песню запевай![241]

Legł szeroki step
Legł step aż po same, same sine góry. (…)

Nasze życie, naszą pracę umacniaj,
Oj, niech kwitną trawy w stepie!
Oj, niech rośnie nasz kraj,
Weselej maszeruj,
Dalej, maszeruj i śpiewaj pieśń!

Zamiast piękna krajobrazu, film raczej pokazuje place wielkich budów, oferując ujęcia trudzących się robotników, fabrycznych hal i pracujących maszyn (il. 7). Przedmiotem dumy wydaje się fizyczne przeobrażenie istniejącej rzeczywistości, a nie jej naturalny wygląd. Nowo wznoszone miasto w tajdze nad brzegiem Oceanu Spokojnego opiewane jest w piosence z filmu *Aerograd*:



Il. 7. Obrazy pracy i budowy przeważają nad ujęciami przyrody. Od piękna kraju film chętniej pokazuje jego przemysłowe sukcesy – *Szturmowa brygada*, reż. Aleksandr Maczeret, Sojuzkino, ZSRR 1932.

241 *Wrogie szlaki*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня Романа,* И. Правов (sł.), Д. Покрасс (muz.).

Он зовет меня, как Родина, зовет,	Ono wzywa mnie, jak Ojczyzna, wzywa,
Город сердца моего - Аэроград.	Miasto mojego serca – Aerograd.
Город, город Аэроград. (…)	Miasto, miasto Aerograd. (…)
Там друзья мои товарищи живут,	Tam przyjaciele, towarzysze moi żyją,
Небывалые возводят города.	Niezwykłe wznoszą miasta.
Небывалые города.[242]	Niezwykłe miasta.

Ojczyzna jest przestrzenią sprawdzania się wspólnoty, pokonywania dotychczasowych ograniczeń, ciągłego rozwoju i rozbudowy. Wrażenie olbrzymiego potencjału kraju budują poziome kadry, które – zwielokrotnione – poszerzają perspektywę i dają poczucie dostatku. W *Chłopach* kamera przesuwa się po kolejnych zagrodach ze świniami stwarzając wrażenie kołchozowej obfitości. Ujęcie biegnącego przez lotnisko Bielajewa (*Lotnicy*), który mija po drodze kolejne gotowe do startu samoloty, bez perspektywy całości, sprawia wrażenie zgromadzenia na miejscu olbrzymiej liczby maszyn. W *Aerogradzie*, w ujęciu trwającym ponad 4 minuty, obraz lecących samolotów przerywają plansze z kolejnymi nazwami: „Kamczaccy. Czukoccy. Komandorscy", „Chabarowscy. Spascy. Wołaczajewscy", „Czelabińscy. Swierdłowscy. Nowosybirscy", „Obscy. Leńscy. Jenisejscy", „Bajkało-amurscy. Buriato-mongolscy. Ussuryjscy", „Dnieprowscy. Wołgo-dońscy. Syr-dariańscy", „Leningradzcy", „Moskiewscy", „Kijowscy", „Ussuryjscy", „Zaporożscy". Z każdą planszą liczba samolotów na ekranie zwiększa się (il. 8). Scenę wieńczy obraz spadochronowych skoczków pokrywających niebo gęstwiną białych punkcików, potwierdzający ogrom i siłę rodzimego lotnictwa.

Samolot i lotnik w filmach lat trzydziestych stają się synonimem nowoczesności, postępu i nowatorstwa ojczyzny. „Dzięki wam orlęta. Dzięki za wysokość, za szybkość, za męstwo"[243] – Głuszak (*Aerograd*) dziękuje pomagającym w budowie nowego miasta lotnikom. Pacjenci szpitala, zwabieni odgłosem samolotów, mimo zakazów personelu wylegają na dach, by podziwiać ich przelot (*Lotnikach*). Kulminującym momentem odparcia dalekowschodnich interwentów jest starcie między lotnikiem Władimirem Głuszakiem (*Aerograd*) a japońskim oficerem. Radziecki bohater w czapce pilotce na skomplikowany pokaz sztuki samurajskiej wroga odpowiada jednym, kończącym sprawę strzałem.

---

[242] *Miasto Aerograd*, op.cit. (ścieżka dziękowa): *Город Аэроград*, op.cit.
[243] Ibidem.



Il. 8. Poprzez multiplikację, film oddaje przekonanie o bogactwie kraju. Scena ukazująca rodzime siły powietrzne na tle nieba ciągnie się nieprzerwanie przez ponad 4 minuty –*Aerograd*, reż. Aleksandr Dowżenko, Mosfilm, ZSRR 1935.

Lotnicy otoczeni są szczególną estymą, ale i inni wojskowi cieszą się społecznym szacunkiem. Gospodarz decyduje się wynająć przyjezdnym pokój, gdy dostrzega ich uniformy: „Czołgiści? Czołgistom zawsze jestem gotów [wynająć – M.L.]”[244] (*Miłość w czołgu*). Reprezentanci sił zbrojnych nie pojawiają się jednak na ekranie często. Gotowość do obrony ojczyzny z bronią w ręku ważnym tematem w kinie stanie się dopiero kilka lat później. Chwilowo zadanie walki z nieprzyjacielem dotyczy przede wszystkim wroga klasowego i jest zadaniem wszystkim obywateli. „U nas na wsi jak na wojnie”[245] – stwierdza Linka (*Wrogie szlaki*). „Takich jak Ziubin, którzy zdradziecko zabili naszych towarzyszy każdy z nas może spotkać jeszcze i dziś, i jutro”[246] – przestrzega Ankę Jasza (*Legitymacja*

[244] *Miłość w czołgu*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[245] *Wrogie szlaki*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[246] *Legitymacja partyjna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

partyjna). „Wróg może być obok"[247] – uczula chłopów Nikołaj Mironowicz (*Chłopi*). Stiepan Głuszak (*Aerograd*) wzywa do gotowości:

> Pięćdziesiąt lat mojego życia zabijałem tu tygrysy [strzałem – M.L.] w plecy. Synowie mojej Ojczyzny, bijcie go [patrząc mu – M.L.] w oczy, jeśli napadnie. Bijcie go w serce![248].

Stosunek do ojczyzny, choć pełen oddania i szacunku, nie odznacza się niezmiennym patetyzmem. Zdarzają się momenty, w których kraj i jego symbole traktowane bywają z przymrużeniem oka. W filmie *Miłość w czołgu* radziecki sierp i młot umieszczone są w drewnianych okiennicach, tuż nad tradycyjnie wycinanymi w tym miejscu serduszkami (il. 9). Piotr (*Prywatne życie Piotra Winogradowa*) kilkakrotnie w trakcie filmu deklamuje ułożony przez siebie wiersz o kraju, wzbudzając swoją naiwną twórczością (cyt. *życie w ZSRR jest diabelnie dobre!* [249]) śmiech wśród słuchaczy:



Il. 9. Stosunek do ojczyzny przyjmuje niekiedy żartobliwy wymiar – *Miłość w czołgu*, reż. Aleksandr Zarchi, Iosif Chejfic, Lenfilm, ZSRR 1935.

[247] *Chłopi*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[248] *Aerograd*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[249] *Prywatne życie Piotra Winogradowa*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Ojczyzna nie jest jeszcze kategorią z zakresu sacrum, podobnie jak partyjni przywódcy nie zajmują pozycji świętych. Zanim centralnym punktem zbiorowej tożsamości stanie się pamięć o rewolucji i wojnie domowej, głównym czynnikiem jednoczącym wspólnotę pozostaje hasło klasowej solidarności, widoczne na bramie wjazdowej do ZSRR w – co znaczące – dwóch językach: rosyjskim (od wewnątrz) i angielskim (od zewnątrz) (*Szturmowa brygada*, il. 10).



Il. 10. Amerykańskiego specjalistę przyjeżdżającego do ZSRR wita na granicy hasło Manifestu Komunistycznego: „Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!" – *Szturmowa brygada*, reż. Aleksandr Maczeret, Sojuzkino, ZSRR 1932.

MY – LUDZIE PRACY

Radzieckie kino początku lat trzydziestych prezentuje obraz radzieckiej wspólnoty okresu przejściowego. Pozostałości dawnego porządku społecznego ścierają się z zasadami nowego ładu. Wśród bohaterów przewijają się jeszcze przedstawiciele warstw odchodzących w przeszłość: starej inteligencji, kułactwa, nepowców, widoczne są różne sposoby życia i zasady układania wzajemnych relacji. Ten społeczny pluralizm wiąże się z pewną tolerancją

wykazywaną wobec jednostek błądzących, słabych, wykazujących się niekorzystnym pochodzeniem lub przeszłością.

Wspólnota otwarta jest na każdego chętnego do włączenia się w jej grono. Daje drugą szansę błądzącym, nie zamyka się na osoby ze społecznych peryferii. Pozostaje etniczne różnorodna, choć wśród krajowych narodowości dostrzegalna jest wewnętrzna hierarchia. Cudzoziemcy nie są konotowani jednoznacznie negatywnie, a los zagranicznego proletariatu wyraźnie znajduje się w kręgu zainteresowania ZSRR.

Relacje społeczne charakteryzują się stosunkowym egalitaryzmem. Pozycja liderów ma charakter funkcyjny. Występująca hierarchia związana jest z podejmowanymi działaniami. Grono społecznych i politycznych autorytetów jest szerokie i niejednolite.

Zadania zawodowe zyskują prymat nad innymi sprawami, w życiu jednostki funkcjonuje jednak również sfera prywatna. Miłość pozostaje uczuciem niezależnym od rozumu, a wybór życiowego partnera nie jest wyborem wyłącznie światopoglądowym. W sferze emocjonalnej dopuszczalny jest liryzm i pewna doza niedomówień. Cielesność na ekranie nie jest eksponowana, ale pojawia się podkreślając prywatność występujących w filmie postaci.

Bohaterowie to jednostki złożone i nieidealne, przechodzące proces wewnętrznej transformacji. Dystans dzielący ich od postaci negatywnych nie jest oczywisty, niezauważalny na pierwszy rzut oka. Nie sprowadza się do kwestii obiektywnych (urodzenia, wykształcenia, narodowości itd.), lecz ideologicznych. Powody działania antybohatera pozostają zrozumiałe, jego postać może nawet budzić litość (choć nie sympatię). O przynależności do wspólnoty decyduje gotowość do akceptacji reguł nowego ładu i chęć włączenia się w proces przekształcania kraju i własnej mentalności odpowiednio do jego zasad.

Socjalistyczny porządek stanowi główny punkt odniesienia wspólnoty. To on, a nie określony etnos, język, terytorium czy historia określa ramy ojczyzny. Wspólnota integrowana jest przede wszystkim przez paradygmat pracy. Trud na rzecz rozwoju i wzmocnienia kraju jest podstawową kategorią kwalifikowania postaci jako pozytywnych. Solidarność ludzi pracy – zarówno robotników, chłopów, jak i gotowych do włączenia się we wspólne zadania przedstawicieli inteligencji – czyni z ekranowej zbiorowości pierwszej połowy lat trzydziestych wspólnotę bliską paradygmatowi klasy.

2.3. POŁOWA LAT 30: PROPAGANDA ENTUZJAZMU PRACY

W codziennych dniach wielkiej budowy,
W wesołym zgiełku, w płomieniach i stuku,
Witaj kraju bohaterów,
Kraju marzycieli, kraju uczonych[250].

Tania Morozowa (*Jasna droga*)

Pełna oddania praca, radość socjalistycznej rywalizacji i zachwyt nad możliwościami przekraczania przez człowieka dotychczasowych granic stanowią główne motywy rozwijającej się w połowie lat trzydziestych radzieckiej komedii muzycznej. Podstawowym miejscem samorealizacji bohatera okazuje się praca. Zawodowa aktywność służy nie tylko budowie profesjonalnej kariery, ale także spełnianiu osobistych pragnień. Zinka (*Czarodziejka*) żali się swojemu opiekunowi:

> Każda dziewczyna chce być dojarką, a ja już jestem dziewczyną [nie dzieckiem – M.L.]. Nie masz dla mnie litości, dziadku. Zniesławić chcesz…[251]

Praca daje bohaterowi poczucie misji. Traktowana jest z powagą i odpowiedzialnością. „Chciałbym wam powiedzieć moi drodzy, że «opera» w tłumaczeniu na rosyjski znaczy «praca»"[252] – tłumaczy Wasilij Fomicz zespołowi amatorskich śpiewaków (*Muzyka i miłość*). „Moim zdaniem, trzeba pisać poważnie wszystko, zdecydowanie wszystko, w jakimkolwiek gatunku by nie pisać"[253] – stwierdza kompozytor Muchin (*Anton Iwanowicz gniewa się*). Tania (*Jasna droga*) każdą wolną chwilę poświęca nauce, ćwicząc tkackie wiązania na wszelkich nadających się do tego przedmiotach codziennego użytku. Gdy wpada na pomysł racjonalizatorskiego projektu, zrywa się w nocy z łóżka, by natychmiast podzielić się swoim planem z dyrekcją fabryki.

Bohater czuje się odpowiedzialny za sprawy mające znaczenie dla dobra ogólnego. Nie wiąże swojej aktywności zawodowej z partykularnym interesem. Arinka (*Arinka*) uparcie stara się o zachowanie punktu kolejowego, na którym pracował jej ojciec: „Ja przecież nie dla

[250] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Марш энтузиастов*, А. Д'Актиль (sł.), И.Дунаевский (muz.).
[251] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[252] *Muzyka i miłość*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[253] *Anton Iwanowicz gniewa się*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

siebie, a w sprawie państwowej"[254] – przekonuje naczelnika kolei. Głasza (*Świniarka i pastuch*) tłumaczy kołchoźnikom:

> Tak dalej nasze świnie żyć nie mogą. Zgodnie z prawem takie życie im się nie należy. Choć to tylko świnie, ale korzyść z nich płynie dla państwa ogromna[255].

Fryzjer Sawwa (*Czarodziejka*) tłumaczy Iwanowi:

> W każdej pracy są duże radości. Weźmy na przykład ciebie – pastuch, człowiek państwowy, a zarośnięty jesteś Iwan jak leszy[256], dzieci można tobą straszyć, a krowa patrząc na ciebie daje mniej mleka. Tak więc okazuje się, że troska o twoją czystość i wygląd, to sprawa państwowa, znacznej politycznej wagi[257].

Bohaterowi nie zależy na osobistych zasługach. Odwrotnie – w razie sukcesu palmę pierwszeństwa stara się oddać innym członkom kolektywu. W *Jasnej drodze,* gdy dyrektor fabryki złości się na Tanię za zmianę norm pracy, zarówno inżynier Lebiediew, jak i majster Zubkow próbują wziąć na siebie odpowiedzialność za jej postępowanie. Gdy ostatecznie Tania otrzymuje wyróżnienie, jeden zrzeka się zasług na rzecz drugiego, a i sama bohaterka umniejsza swój wkład: „A kto mnie błogosławił na to zadanie? Kto pomógł mi we wszystkim? On! I jeszcze inżynier Lebiediew. A to, co ja sama zrobiłam, każdy może"[258] – oświadcza. Zinka (*Czarodziejka*) uczy Warwarę udoju krów, a gdy jej zwierzę daje rekordową ilość mleka, podkreśla zasługi opiekującej się nim uczennicy. Klim (*Górą dziewczęta*), choć postrzega Nazara jako rywala do ręki Mariany, pomaga mu poprawić wyniki pracy, a osiągnięty sukces, w całości przypisuje podopiecznemu.

Rywalizacja nie zawiera elementu antagonizmu ani napięcia. Jest altruistycznym stymulatorem dalszego rozwoju. Przedstawiciele „Zorzy zwycięstwa" (*Czarodziejka*) z radością przyjmują wiadomość o tym, że inny kołchoz rzuca im wyzwanie pracy:

> Cztery lata utrzymujemy pierwszeństwo w rejonie, cztery lata w naszym posiadaniu znajduje się przechodni sztandar i teraz szczerze cieszymy się, że to pierwszeństwo chcecie nam odebrać. Drodzy towarzysze, przyjmujemy wasze wyzwanie do socjalistycznej rywalizacji i obiecujemy wam braterską pomoc![259]

[254] *Arinka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[255] *Świniarka i pastuch*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[256] Leszy w mitologii słowiańskiej był opiekunem lasu. Opisywany jako antropomorficzne stworzenie o skórze przypominającej korę i włosach wyglądających jak liście był duchem raczej złośliwym, w obliczu zuchwalstwa w lesie nawet niebezpiecznym.
[257] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[258] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[259] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Gdy konkurentom udaje się pokonać dotychczasowych rekordzistów, oznajmiają: „Nasi drodzy nauczyciele, dziękujemy wam, że pomogliście nam prześcignąć was samych”[260]. Tania (*Jasna droga*), początkowo rozczarowana tym, że jej rekord pracy został pokonany przez inną tkaczkę, po rozmowie z sekretarzem zakładowej organizacji partyjnej wysyła nieznajomej telegram z gratulacjami, rzucając jej jednocześnie nowe wyzwanie. „O, to po naszemu!”[261] – cieszy się na to jej mentorka.

Jednostka wydaje się być pozbawiona egoizmu. Jej zaangażowanie nie ma na celu pozyskania korzyści materialnych czy zawodowego awansu. Te, jeśli się pojawiają, jak w *Jasnej drodze*, gdzie Tania po uzyskaniu statusu przodownicy pracy przeprowadza się do samodzielnego mieszkania, nie wydają się dla bohatera istotne. Ważniejszy jest społeczny prestiż, który objawia się w postaci niematerialnej – publikacji zdjęcia bohatera w gazecie, orderu i możliwości wyjazdu do Moskwy. Znaczenie tej nagrody podkreśla radość z jaką bohater przyjmuje o niej informację. Głasza (*Świniarka i pastuch*) na wieść o podróży na Ogólnozwiązkową Wystawę Rolniczą w Moskwie skacze z radości. Tania (*Jasna droga*) dowiadując się o przyznanym odznaczeniu musi cucić się wodą z wazonu. Z nagrody Zinki (*Czarodziejka*) cieszy się cały kołchoz, zbiorowo odprowadzający ją na statek do Moskwy. Wiadomość o wyróżnieniu bohater otrzymuje od innych, a radość z informacji przeżywa zawsze w grupie.

Pracowniczy kolektyw jest nieodłącznym towarzyszem jednostki. Wśród współpracowników bohater spędza wolny czas, szuka życiowych rad i wybiera towarzyszy życia. Związek z obcym nie mieści się w sferze dostępnych mu doświadczeń, kontakty z cudzoziemcami ograniczone są do minimum i nie wkraczają w sferę zażyłości. Wyjątkiem mogłaby być historia zagranicznej artystki Marion Dickson (*Cyrk*), jej związek z Martynowem rozwija się jednak dopiero wtedy, gdy bohaterka przechodzi proces wewnętrznej przemiany i staje się swojską Maszą: „Mary, (…) już nie ma”[262] – oświadcza.

Ambicje i marzenia bohatera związane są z dobrem kolektywu. Radziecka wspólnota wydaje się jedynym kontekstem, w którym jednostka może ujawnić swoje talenty, osiągnąć życiowy sukces i dosięgnąć samorealizacji. Wyraźnie opisuje to akcja *Cyrku*, w którym zagraniczna artystka i jej syn Mulat dopiero w ZSRR zyskują możliwość szczęścia[263].

Zbiorowość stanowi substytut więzi najbardziej prywatnych. Nie tylko weryfikuje i sankcjonuje dobór towarzysza życia, ale zastępuje bohaterowi grono najbliższych. W filmach

---

260 Ibidem.
261 *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
262 *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
263 J. Sadowski, *Między pałacem…*, op.cit., s. 23.

lat trzydziestych nie spotykamy na ekranie rodziny w jej tradycyjnym znaczeniu. Nic nie wiemy o bliskich Katii ani Siergieja (*Zuch dziewczyna*), Aniuty ani Kostii (*Świat się śmieje*), Mariany ani Klima (*Górą dziewczęta*), Tani ani Lebiediewa (*Jasna droga*). Rodzina, jeśli występuje, pojawia się w formie szczątkowej. W *Jasnej drodze* gospodyni Tani ma co prawda dziecko, ale nie wiemy nic o jego ojcu. Dyrektor cyrku (*Cyrk*) jest ojcem jednej z pracownic, ale jego protekcja nad dziewczyną zdaje się wypływać w równej mierze ze zwierzchności rodzicielskiej, co z pełnionej funkcji kierownika (przy ocenie kandydata na męża córki ważniejsza okazuje się jego przydatność w przyszłych przedsięwzięciach zawodowych, niż uczucie jakim darzy wybrankę). W *Cyrku* główna bohaterka jest matką, ale gdy zostaje zaakceptowana przez nową (radziecką) wspólnotę, dziecko przestaje być jej wyłączną odpowiedzialnością i staje się dobrem wspólnym (oddaje to scena, w której kolejne grupy cyrkowych widzów przekazują sobie chłopca, śpiewając mu kołysankę). Kuratela dziadka Matwieja nad Zinką (*Czarodziejka*) zdaje się być bardziej konsekwencją faktu, że przewodniczy on kołchozowi, niż że łączą go z nią więzy pokrewieństwa.

Autorytet rodziny jest niewielki. Zinka (*Czarodziejka*) nie ma skrupułów, by publicznie wypomnieć dziadkowi jego błędy w organizacji pracy. Daria (*Daleka stanica*) opuszczając rodzinny dom macha na pożegnanie nie matce, ale „swojemu ulubionego kołchozowi"[264]. Arinka (*Arinka*) deklaruje solidarność z ojcem, ale gdy będący przyczyną jego osobistej porażki Wasilij prosi ją o rękę, zgadza się wbrew woli rodzica. Bohaterowie wydają się funkcjonować poza więzami pokrewieństwa i personalną lojalnością[265].

Częściej niż krewni, towarzyszami zabaw i powiernikami uczuć okazują się koleżanki i koledzy z pracy, a mentorami – zawodowi lub partyjni kierownicy. To oni doradzają bohaterom w życiowych wyborach, akceptują ich małżeństwa, organizują wesela, wprowadzają w porządek socjalistycznych wartości i kontrrewolucyjnych zagrożeń. Ich funkcja wypływa nie z lat (często są to osoby w średnim wieku, pozwalającym raczej na pozycję starszego brata/siostry lub wuja/ciotki), ale ideologicznej dojrzałości. Autorytetem dla Katii (*Zuch dziewczyna*) okazuje się przedsiębiorcza żona dalekowschodniego oficera, w *Górą dziewczęta* mentorem kariery i uczucia kochanków jest kierownik stacji MTS (ros. *МТС – Машинно-тракторная станция*: Stacja Maszynowo-Traktorowa), w *Świniarce i pastuchu* Głaszę wspiera przewodniczący kołchozu Iwan Iwanycz, a Musaiba – starszy pastuch Abdusalam. W *Jasnej drodze* Tania śpiewa o sekretarzu swojej zakładowej organizacji partyjnej:

---

[264] *Stanica Dalniaja*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[265] M. Enzensberger, "*We were born…*, op.cit. s. 99-100.

Не волшебница седая	Nie siwa czarodziejka
подавала мне совет,	dawała mi rady,
и не фея молодая,	ani wróżka młoda,
а товарищ средних лет[266].	lecz towarzysz w średnim wieku.

To kolektyw jest podstawowym źródłem wsparcia i bliskości dla bohatera. Zbiorowość przyjmuje formę wielkiej rodziny (w rosyjskiej kulturze funkcjonuje społeczny pierwowzór takiej formy zażyłości w postaci chłopskiej obszcziny, łączącej nie tylko krewnych, ale także osoby nie powiązane więzami krwi[267]). Jej zakres nie ogranicza się do wspólnoty zakładu pracy czy wsi, ale wydaje się rozciągać na całą radziecką przestrzeń.

Środkiem zbliżenia do siebie mieszkańców kraju są środki masowego przekazu. Arinka (*Arinka*) po bohaterskim czynie opisanym w prasie otrzymuje listy gratulacyjne od nieznajomych współobywateli. Zdemobilizowany Klim (*Górą dziewczęta*) miejsce swojej pracy wybiera kierując się dostrzeżonym w gazecie zdjęciem sympatycznej dziewczyny-przodownicy. Musaib (*Świniarka i pastuch*) szuka Głaszy na Ogólnozwiązkowej Wystawie Rolniczej wskazując przechodniom jej portret wśród przodowników pracy. Katia (*Zuch dziewczyna*) trafiając w pociągu do przedziału Siergieja rozpoznaje jego twarz z artykułu informującego o wyróżnieniu go za wzorcowe przygotowanie wojskowe. „Jesteśmy już dawno znajomymi!”[268] – podsumowuje chłopak.

Wspólnota angażuje się w życie osobiste jednostki. Dyrektor Mariany (*Górą dziewczęta*), gdy dowiaduje się, że jest ona jakoby zaręczona z Nazarem, jednym z najsłabszych brygadzistów MTS, próbuje ją przekonać, by zastanowiła się nad swoim wyborem. Gdy jego starania nie przynoszą rezultatów, namawia Klima, by wychował Nazara na traktorzystę godnego Mariany:

> Przecież to przykre. Rozumiesz, przykre! Taka świetna dziewczyna, stachanowka, z orderem, i nagle trach… Wybiera sobie takiego… stracha na wróble! Takiego czorta![269].

Według Iwana Iwanycza (*Świniarka i pastuch*) miejscowy obibok Kuźma nie jest dobrą parą dla zdolnej i pracowitej Głaszy. W finale filmu z satysfakcją ogląda zerwanie ich zaręczyn. Gdy rękę Głaszy zdobywa pastuch-przodownik z Dagestanu, oddanie dziewczyny mieszkańcowi dalekiej republiki wydaje się dla kołchoźnianej społeczności mniej przykre, niż jej mariaż z miejscowym bałamutem.

---

[266] *Jasna droga* , op.cit. (ścieżka dźwiękowa).
[267] К. Кларк, *Сталинский миф о «большой семье»*, „Вопросы литературы”, 1992 № 1.
[268] *Zuch dziewczyna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[269] *Górą dziewczęta*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Bohater przyjmuje wspólnotową hierarchię oceny jako własną i godzi się na związek jedynie wówczas, gdy wybranek znajduje się na podobnym etapie zawodowego i osobistego rozwoju. Przodowniczka pracy Mariana (*Górą dziewczęta*) nie zamierza wychodzić za osiągającego słabo wyniki Nazara. Jej rzeczywistym wybrankiem jest Klim, który podczas pracy w MTS dowodzi swoich technicznych i kierowniczych kwalifikacji. Tania Morozowa (*Jasna droga*), choć kocha inżyniera Lebiediewa, dopóki sama nie zdobędzie wykształcenia i nie zostanie deputowaną do Rady Najwyższej, nie będzie czuć się godna jego uczucia. „On inżynier, wykształcony, a ja – kto?”[270] – żali się przyjaciółce. Gdy Pietka Goworkow (*Muzyka i miłość*) rozpoczyna studia w konserwatorium, także zakochana w nim Kława postanawia zadbać o swoje wykształcenie. Po bohaterskim czynie Iwana (*Czarodziejka*) Zinka odrzuca jego awanse do czasu, gdy sama zyska sławę najlepszej dojarki w rejonie.

O atrakcyjności bohatera stanowią jego zalety jako pracownika i członka kolektywu. Wygląd, kokieteria czy inne indywidualne walory nie odgrywają w tym względzie roli. Urok i powab wydają się pochodnymi pracowitości i społecznej świadomości postaci[271]. Strojąca się w koronki gospodyni Tani z Małego Grand Hotelu (*Jasna droga*) nie budzi niczyjego zainteresowania. Zarówno inżynier Lebiediew, jak recepcjonista Tałdykin większą uwagą obdarzają Tanię, choć ta chodzi umorusana jak Kopciuszek. Nazar (*Górą dziewczęta*), po poprawieniu swoich wyników pracy, w oczach otoczenia staje się nagle interesującym kandydatem na męża. Gdy pastuch Iwan (*Czarodziejka*) ratuje z ognia stado cieląt, Zinka stwierdza: „W takim chłopcu mogłaby zakochać się każda dziewczyna”[272].

Ocena kandydata na żonę czy męża dokonywana jest przy pomocy wymiernych czynników[273]. Za podstawę do weryfikacji wartości jednostki służą jej wyniki pracy, ujmowane w liczbach i kwotach. Znaczenie Darii (*Daleka stanica*) jako pracownicy, przekonuje ojca Miszy, by pomóc młodym w realizacji ich małżeńskich planów. Przewodnicząca dotychchczasowego kołchozu dziewczyny w momencie jej wyjścia za mąż podaje dokładną wartość jej pracy: „7021 rubli i 3 kopiejki”[274]. Gdy Martynow (*Cyrk*) wyraża pragnienie, by zagraniczna artystka, w której jest zakochany została w kraju, dyrektor cyrku będącego miejscem pracy obojga denerwuje się: „Znaczy, twoja miłość ma kosztować

---

[270] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[271] M. Enzensberger, *“We were born…*, op.cit., s. 99-100.
[272] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[273] J. Sadowski, *Między Pałacem…*, op.cit., s. 26-27.
[274] *Stanica Dalniaja*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

państwo 500 dolarów miesięcznie?!"[275]. Dopiero, gdy artystka oświadcza, że pracować będzie za gażę w rublach, dyrektor nie ma uwag co do jej związku z Martynowem.

W życiu jednostki nie ma problemów, w rozwiązanie których nie byliby zaangażowani postronni. Wspólnota uczestniczy nawet w najbardziej dla niej prywatnych momentach. Pracownicy kołchozu „Białe piaski" (*Czarodziejka*) przejęci są miłosnym nieporozumieniem między Zinką a Iwanem: „Zinka wyjeżdża, a pastuch Iwan szaleje z jej powodu. Stado nam zgubi swą głęboką miłością"[276] – niepokoją się. Dziadek Matwiej pomaga młodym się pojednać: „Przecież to sprawa państwowa, Najlepszy pastuch tonie w morzu goryczy"[277] – tłumaczy swoje powody. W pomoc angażuje także przypadkowych podróżnych, którzy chętnie udzielają swojego wsparcia. Gdy Mariana i Klim (*Górą dziewczęta*) wyznają sobie miłość, w środek miłosnej sceny wjeżdża (dosłownie, kierując na kochanków światła samochodu) dyrektor ich zakładu pracy. Musaib i Głasza (*Świniarka i pastuch*) godzą się ze sobą na oczach całej wioski, a ich związek błogosławią liderzy ich małych zbiorowości. Scenę pojednania Zinki i Iwana (*Czarodziejka*) obserwują pracownicy kołchozu i przypadkowi pasażerowie statku. Nieporozumienie pomiędzy Katią a Siergiejem (*Zuch dziewczyna*) zostaje wyjaśnione wśród dworcowego tłumu (il. 11).

Relacja między bohaterami, wystawiona na obserwację ogółu, traci intymny charakter. Do ekranowych pocałunków dochodzi w otoczeniu innych bądź w okolicznościach nie pozostawiających przestrzeni do niedopowiedzeń. Pocałunek Mariany i Klima (*Góra dziewczęta*) przerywa wejście dyrektora stacji MTS. Tania (*Jasna droga*) sama wyrywa się z objęć inżyniera Lebiediewa. Daria (*Daleka stanica*) w scenie sam na sam z Miszą jasno oświadcza: „Powiedziałam ci: za mąż wyjdę, ale głupstw żadnych ode mnie nie oczekuj"[278]. Za wyznanie uczucia wobec Katii (*Zuch dziewczyna*) wystarcza gest opiekuńczego objęcia przez Siergieja dziewczyny ramieniem. Zakochani Sima i Muchin (*Anton Iwanowicz gniewa się*) na ekranie wymieniają między sobą jedynie uścisk dłoni. Martynow (*Cyrk*), gdy uświadamia sobie uczucie do Marion, wybiega zostawiając ją samą w pokoju, na ekranie zaś u jego ramion wyrastają animowane skrzydełka.

Emocjonalność bohaterów przyjmuje nieco infantylną lub teatralną postać. Musaib (*Świniarka i pastuch*) dowiadując się, że od Głaszy nie nadeszła żadna odpowiedź pojękuje przymykając powieki. Mariana (*Górą dziewczęta*), zaskoczona w momencie pocałunku z Klimem, zawstydzona wyskakuje przez okno. Martynow (*Cyrk*) na wieść o tym, że Marion-

[275] *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[276] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[277] Ibidem.
[278] *Stanica Dalniaja*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Masza odwzajemnia jego uczucie, całuje chrapy stojących w pobliżu koni i fika koziołki. Zachowania bohaterów, gdzie indziej mogące razić emfazą, w przypadku komedii są wybaczalne i składają się na obraz dobrodusznego i niewinnego protagonisty.



Il. 11. Zbiorowość uczestniczy w ważnych dla jednostki momentach. Pojednanie Katii (Walentina Sierowa – z lewej) i Siergieja (Andriej Tutyszkin) następuje wśród podróżnego tłumu – *Zuch dziewczyna*, reż. Konstantin Judin, Mosfilm, ZSRR 1939.

Uczuciowa prostoduszność bohaterów podkreśla ich bezpretensjonalność i prostotę. To osoby wykonujące przeciętne zawody, nie pełniące wysokich funkcji. Jest wśród nich pomoc domowa (*Świat się śmieje*, *Jasna droga*), listonoszka (*Wołga, Wołga*), dojarka (*Czarodziejka*) i świniarka (*Świniarka i pastuch*). Rzadko miejscem życia bohatera okazuje się wielkie miasto. Na początku lat czterdziestych sytuacja nieco się zmienia, ale i wówczas protagoniści posiadają rys przeciętności. Pietia (*Muzyka i miłość*) jest taksówkarzem i podobnie jak Gala (*Cztery serca*) zajmuje mieszkanie komunalne (w którym przestrzeń dzielona jest z innymi lokatorami).

Swojscy i weseli protagoniści budzą sympatię i nie powodują dystansu. Kostia Potiechin (*Świat się śmieje*) na ekranie pojawia się ze świtą półbosych niedorostków, a do

jego muzycznych instrumentów należą płot i gliniane dzbany (il. 12). Tania (*Jasna droga*) na początku swojej zawodowej drogi jest umorusaną półanalfabetką, pełną jednak energii i sprytu (dla usprawnienia domowych prac konstruuje wyciąg łączący pokrywkę garnka i pedał maszyny do szycia). Marzący o karierze bramkarza Anton (*Bramkarz*) piłkarskie chwyty ćwiczy wykorzystując rolę kierownika żeńskiej brygady ładowaczek arbuzów.



Il. 12. Protagonista jest postacią bezpretensjonalną, energiczną i wesołą. Kostia Potiechin (Leonid Utiosow – z prawej) na ekranie pojawia się w wesołej kompanii wiejskich niedorostków – *Świat się śmieje*, reż. Grigorij Aleksandrow, Moskinokombinat, ZSRR 1934.

Choć bohaterowie to postaci prostolinijne, dobroduszne i ufne, w przypadku żeńskich protagonistek cechą charakterystyczną jest także zadziorność. Hardość i cięty język dodają im wyrazistości i pewności siebie. Śmiała, niezależna i pełna temperamentu żeńska protagonistka podkreśla radzieckie osiągnięcia na polu równości płci. Wykonuje czynności zwykle przypisywane mężczyznom: prowadzi motocykl (*Górą dziewczęta*), samochód (*Jasna droga*), lata samolotem (*Zuch dziewczyna*), ubiera się wygodnie i sama chce decydować o swoim losie (il. 13). „Może MTS będzie mi jeszcze i męża wybierał?!”[279] – złości się Mariana (*Górą*

[279] *Górą dziewczęta*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

dziewczęta). „Niby będę czekać [na pozwolenie – M.L.]!" – przeciwstawia się zwierzchnikowi Katia (*Zuch dziewczyna*).



Il. 13. Żeńska bohaterka staje się uosobieniem osiągnieć radzieckiej polityki społecznej na polu równości płci. Traktorzystka Mariana (Marina Ładynina) jeździ motocyklem i ubiera się po męsku – *Górą dziewczęta*, reż. Iwan Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1939.

Bohaterki łapią dywersantów (*Zuch dziewczyna*, *Jasna droga*, *Arinka*), kierują grupą pracowników (*Górą dziewczęta*, *Wołga, Wołga*, *Stanica Dalniaja*), ustanawiają rekordy pracy (*Jasna droga*, *Górą dziewczęta*, *Czarodziejka*), wykonują zawód inżyniera (*Jasna droga*) i naukowca (*Cztery serca*). Potrafią bronić swoich interesów i nie wahają się wyrażać własnego zdania. Arinka (*Arinka*), by dokuczyć Wasilijowi, przyjmuje zaloty jego kolegi i fantazjuje na temat swoich miłosnych doświadczeń. Kława (*Muzyka i miłość*), by wzbudzić zazdrość Pietki, udaje zainteresowanie innym chłopcem. Gala (*Cztery serca*) pokpiwa z przystojnego oficera: „Z Kołczina jest czerwony komendant, a nie piękna dziewczyna – nie roztopi się"[280]. Sima (*Anton Iwanowicz gniewa się*) pisaną przez zarozumiałego Kierasimowa „symfonię

[280] W języku rosyjskim wyrażenie, ze względu na grę słów, jest bardziej dowcipne: „Колчин красный командир, не красная девица, не растает".

fizyczną"[281] uszczypliwie nazywa „fizjologiczną". Katia (*Zuch dziewczyna*) ostrzega w piosence:

Если я ушла из дома,	Jeśli wyszłam z domu,
Нелегко меня найти.	Niełatwo jest mnie znaleźć.
Я одна могу полсвета	Mogę sama pół świata
Легким шагом обойти. (…)	Z łatwością obejść. (…)
Не советую тебе я	Nie radzę ci
Повстречаться на пути.	Spotkać mnie na swojej drodze.
У меня такой характер –	Taki już mam charakter –
Ты со мною не шути[282].	Lepiej ze mną nie żartuj.

Choć temperament dodaje filmowej protagonistce uroku, nie zmienia głęboko zakorzenionego w kulturze żeńskiego stereotypu. Występujące na ekranie kobiety to nadal postacie wrażliwe, wstydliwe, niepewne siebie – zwłaszcza w relacjach damsko-męskich. Niura (*Daleka stanica*), przygotowywana przez narzeczonego do samodzielnego prowadzenia maszyn, powątpiewa czy jest w stanie sama wszystko zrozumieć. Tania Morozowa (*Jasna droga*) nim przystąpi do pokonywania rekordu pracy, martwi się: „Oj, boję się. Boję – zmęczę się. Boję się – nie dokręcę"[283].

Animusz bohaterki uatrakcyjnia fabułę, nie wnosi jednak trwałej zmiany jej społecznej roli. Bądź co bądź, gatunek komediowy traktowany jest z pewnym przymrużeniem oka. Lekka, liryczna konwencja, której nieodłącznymi elementami są śpiew, taniec i wysoka emocjonalność postaci wpisują bohaterkę w tradycyjnie pojmowany stereotyp płci pięknej. Feminizm radzieckiego filmu lat trzydziestych faktycznie sprowadza się do promowania zawodowej aktywności kobiet.

Osią komediowej fabuły nie jest, jak w przypadku wcześniej omawianych filmów, wewnętrzna przemiana bohatera. Protagonista od początku jest postacią uformowaną, pewną obranej przez siebie drogi. Wydarzenia, które stają się jego udziałem umacniają jedynie wyrobione w nim już przekonania. Proces dojrzewania związany jest z doskonaleniem dotychczasowych umiejętności i poszerzaniem społeczno-politycznej świadomości, a nie jej autentycznym przeobrażeniem.

Zachodząca na ekranie transformacja jest zmianą wizualną, dokonującą się na zewnątrz – w wyglądzie bohatera i jego otoczenia. Marion Dickson (*Cyrk*) przeobrażając się

---

281 *Anton Iwanowicz gniewa się*, op.cit.
282 *Zuch dziewczyna*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня Кати*, Е.Долматовский (sł.), бр.Покрасс (muz.).
283 *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

w radziecką Maszę odrzuca ciemną perukę i odsłania blond włosy. Tania (*Jasna droga*) stając się przodownicą pracy pozbywa się wyglądu Kopciuszka i przeobraża w atrakcyjną młodą kobietę. Wraz z rozwojem akcji bohaterowie przenoszą się też zwykle z prowincji – brudnej i zacofanej, do nowoczesnej i przestronnej stolicy (*Jasna droga*, *Świniarka i pastuch*, *Wołga-Wołga*, *Czarodziejka*, *Zuch dziewczyna*). Droga między peryferiami a centrum symbolizuje rozwój postaci bohatera. Podmiejską ciasnotę i bezruch zastępuje Moskwa stanowiąca uosobienie postępu i życiowego sukcesu.

Pobyt w stolicy stanowi kierunek dążeń jednostki. Staje się potwierdzeniem jej zawodowych osiągnięć i dojrzałej politycznej świadomości. Wizyta w Moskwie możliwa staje się jedynie w drodze wykazania przez bohatera niezwykłego heroizmu – uzyskania tytułu przodownika pracy (*Jasna droga*, *Czarodziejka*), podjęcia się potrzebnej i niełatwej misji (*Zuch dziewczyna*) bądź wykazania wybitnego talentu (*Wołga, Wołga*). Inne motywacje wizyty w stolicy przedstawiane są w świetle negatywnym, jako wyraz karierowiczostwa (np. Bywałow z filmu *Wołga, Wołga*)[284].

Stolica jest miejscem podniosłych przeżyć, miłosnych wyznań i pojednań bohaterów (*Wołga, Wołga*, *Jasna droga*, *Cyrk*, *Świniarka i pastuch*). Utożsamia centrum wspólnoty, łączące wszystkich mieszkańców kraju. W *Świniarce i pastuchu* pochodzący z odległych radzieckich republik Głasza i Musaib wyznają:

Хорошо на московском просторе,
Светят звезды Кремля в синеве.
И, как реки встречаются в море,
Так встречаются люди в Москве.
Нас веселой толпой окружила,
Подсказала простые слова,
Познакомила нас, подружила
В этот радостный вечер Москва.

И в какой стороне я ни буду,
По какой ни пройду я траве,
Друга я никогда не забуду,
Если с ним подружился в Москве[285].

Dobrze jest wśród moskiewskich
przestrzeni,
Świecą gwiazdy Kremla w błękicie.
I jak rzeki spotykają się w morzu,
Tak spotykają się ludzie w Moskwie.
Wesołym tłumem nas otoczyła,
Podpowiedziała proste słowa,
Zaznajomiła nas, zaprzyjaźniła
W ten radosny wieczór Moskwa.

I w jakiej krainie nie będę,
Po jakiej nie będę chodzić trawie,
Przyjaciela nie zapomnę nigdy,
Jeśli poznałem go w Moskwie.

[284] J. Sadowski, *Miedzy Pałacem…*, op.cit., s. 146-147.
[285] *Świniarka i pastuch*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Хорошо на московском просторе*, В.Гусев (sł.), Т.Хренников (muz.).

Scenom wizyty w stolicy towarzyszy zwykle podniosły nastrój. Miasto przedstawiane jest przez ujęcia szerokich ulic, rozległych placów, monumentalnych budynków lub rzeźb nasuwających skojarzenia z nowoczesnością i bogactwem kraju. Charakterystycznym elementem przedstawień Moskwy jest widok tryskających fontann będących symbolem witalności radzieckiej wspólnoty (il. 14).



Il. 14. Moskwa symbolizowana przez monumentalne budynki i fontanny jest znakiem postępu i życiowego sukcesu. Staje się także miejscem miłosnych wyznań i pojednań – *Jasna droga*, reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1940.

Moskwa pozwala na zjednoczenie nie tylko z resztą socjalistycznej wspólnoty, ale także z kojarzonym z nią wodzem i utożsamianym przez niego państwem[286]. Z uwagi na lekką formę gatunku bezpośrednie nawiązania do postaci politycznych liderów w komediach pojawiają się rzadko. W *Cyrku* para protagonistów komponuje wzniosłą *Pieśń o Ojczyźnie* na tle sylwetek kremlowskiej wieży – symbolu władzy i wodza. W *Wołga, Wołga* bohaterowie wpływają do Moskwy na statku imienia Józefa Stalina. Wyjątkową jest scena z filmu

---

[286] K. Clark, *Socialist Realm and the Sacralizing of Space*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, E. Dobrenko, E. Naiman (red.), Seattle and Leeds 2003, s. 14.

Czarodziejka, gdzie podczas przemowy Zinki na zebraniu przodowników pracy na Kremlu pojawiają się dokumentalne kadry z postaciami Stalina i Woroszyłowa. Towarzysząca im wypowiedź bohaterki utrzymana jest w podniosłym tonie:

> Kto podniósł mnie tak wysoko, ponad cały świat? Kto ogrzał gorącymi, radosnymi dniami moją młodość? Oddam mu po kawałkach, po maleńkich kropelkach całe swoje życie. Dziękuję Ci, kochany Stalinie![287]

Stała obecność wodza dostrzegalna jest w formie wizerunków pojawiających się w scenach zbiorowej radości i dekorujących gabinety partyjnych kierowników. Poza portretami Stalina widoczne są także podobizny Lenina i Woroszyłowa (il. 15). Ten ostatni, jako zwierzchnik Armii Czerwonej, na ekranie w politycznej ikonografii pozostaje obecny do czasów wojny.



Il. 15. Choć w komediach postacie politycznych przywódców raczej się nie pojawiają, o ich obecności przypominają portrety – *Cyrk*, reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1936.

Do postaci wodzów nawiązują także teksty pieśni. W *Górą dziewczęta* zebrani na weselu śpiewają:

Гремя огнем, сверкая блеском стали	Grzmiąc ogniem, błyszcząc blaskiem stali
Пойдут машины в яростный поход,	Pójdą maszyny we wściekłym pochodzie,
Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин	Gdy w bój nas pośle towarzysz Stalin
И первый маршал в бой нас поведет![288]	I pierwszy marszałek w bój nas powiedzie!

Zmienia się sposób wykonywania filmowych piosenek. Śpiew od indywidualnego przechodzi zwykle do chóralnego, podkreślając proces stapiania się jednostki ze zbiorowością

[287] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[288] *Górą dziewczęta*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Марш танкистов,* Б. Ласкин (sł.), Дм. и Дан. Покрасс (muz.).

(il. 16). Tania (*Jasna droga*) przystępując do bicia rekordu pracy samodzielnie intonuje *Marsz entuzjastów*, po chwili jednak dołącza do niej chór innych głosów. *Pieśń o Ojczyźnie* Martynow wykonuje początkowo tylko razem z Marion (*Cyrk*), w końcowej scenie filmu śpiewają jednak utwór już wspólnie ze zgromadzonym na pochodzie tłumem. Skomponowana przez Striełkę *Pieśń o Wołdze* (*Wołga, Wołga*) stopniowo zyskuje nowych wykonawców i kolejne aranżacje, rozrasta się, w końcowych scenach stając się już powszechnie znaną.



Il. 16. To co personalne roztapia się w tym, co zbiorowe. Sekwencja kadrów ukazuje etapy włączenia amerykańskiej artystki do radzieckiej wspólnoty – *Cyrk*, reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1936.

Wyrażane przez bohaterów w piosenkach uczucia, dzięki zespołowemu wykonaniu obierają w piosenkach charakter emocji zbiorowych. Doświadczenia jednostki wydają się wyrazem przeżyć całej wspólnoty. Kończące większość filmów sceny masowe dodatkowo podkreślają kolektywny charakter prezentowanej historii i ujawniają jej uniwersalne, dotyczące całej wspólnoty, znaczenie (il. 17). *Cyrk* zamyka ujęcie pochodu na Placu Czerwonym w Moskwie, *Czarodziejkę* – zebranie przodowników pracy na Kremlu, *Daleką stanicę* i *Górą dziewczęta* – gromadzące lokalną zbiorowość wesela, *Wołgę, Wołgę* i *Anton Iwanowicz gniewa się* – publiczne koncerty.

Właściwym podmiotem opowieści wydaje się zbiorowość. Dokonania bohaterów traktowane są jako wyraz drzemiącego w niej potencjału. Przeciętność protagonisty sugeruje, że podobne wyniki może osiągać każdy jej członek. Kolektyw otwiera nowe perspektywy i tworzy warunki potrzebne dla rozwoju talentów. Tania (*Jasna droga*) zachwyca się: „Popatrz Tańka, wszystkie drogi, wszystkie przestrzenie są dla nas otwarte”[289]. „Zostaniecie maszynistą. Potem naczelnikiem, potem przed wami wielka droga”[290] – przekonuje Arinkę (*Arinka*) delegat kolei. „Sto ścieżek, sto dróg stoi dla ciebie otworem”[291] – śpiewają w kołysance małemu Mulatowi widzowie cyrku (*Cyrk*).

[289] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[290] *Arinka*, (ścieżka dialogowa).
[291] *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dialogowa).



Il. 17. Filmowy finał zwykle nosi charakter sceny masowej. Poza bohaterami uczestniczy w nim też lokalna zbiorowość – *Świniarka i pastuch*, reż. Iwan Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1941.

Możliwości i widoki radzieckiej wspólnoty zdają się przekraczać znane światowe standardy. W *Jasnej drodze* dostawca wzornika tekstyliów przyznaje, że podobnych osiągnięć produkcji nie widział nawet w Manchesterze, stolicy przemysłu tekstylnego. Radziecki występ cyrkowy („Lot w stratosferę") bije popularny numer zagraniczny („Lot na księżyc") zarówno pod względem technicznego zaawansowania, jak i spektakularności – przystrojone w pióra rumaki zastępują nowoczesne motocykle, a w finale zamiast solistki występuje zespół tancerzy (*Cyrk*). Pronina (*Jasna droga*) patrząc na dokonania swojej podopiecznej zachwyca się: „Jakie cuda mogą robić ludzie!"[292]. „Prawdziwa czarodziejka jest w «Białych Piaskach». Wszystkie krowy Zinki stały się rekordzistkami"[293] – informuje wiejską szamankę miejscowy chłopiec (*Czarodziejka*). W *Jasnej drodze* Tania oświadcza w imieniu wspólnoty:

Нам ли стоять на месте! В своих дерзаниях всегда мы правы.	Czyż możemy stać w miejscu! W swoich zamiarach zawsze mamy rację.

[292] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[293] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Труд наш - есть дело чести, Есть дело доблести и подвиг славы. К станку ли ты склоняйся, В скалу ли ты врубайся, - Мечта прекрасная, еще неясная, Уже зовет тебя вперед. Нам нет преград ни в море, ни на суше, Нам не страшны не льды, ни облака. Пламя души своей, знамя страны своей Мы пронесем через миры и века![294]	Nasza praca – to sprawa honoru, Sprawa bohaterstwa i wyczyn chwały. Czy pochylasz się nad warsztatem, Czy wwiercasz się w skałę,- Marzenie piękne, jeszcze niejasne, Już przyzywa cię naprzód. Nie ma dla nas przeszkód na morzu ani na lądzie, Nie straszne nam lody ani chmury. Płomień swej duszy, sztandar swego kraju Poniesiemy przez światy i wieki!

Praca stanowi źródło nieustannej ekscytacji. Nie wywołuje śladów zmęczenia, stanowi przeżycie niemal metafizyczne. Gdy Tania (*Jasna droga*) wpada na pomysł zwiększenia norm pracy, od jej białej koszuli i jasnych włosów bije poświata. Na tle anielskich fresków pokrywających ściany budynku stwarza wrażenie natchnionej. „Serce tak bije, bije, bije! I doczeka się, czego pragnie!"[295] – stwierdza w uniesieniu (il. 18).

Bohaterowie podejmują z radością nowe wyzwania. To, co do niedawna pozostawało jeszcze w sferze marzeń, teraz stając się bliskie osiągnięcia stymuluje rozwój wspólnoty. Dalekosiężne cele integrują ją wokół nowych przedsięwzięć. Zbiorowość przenika przekonanie o możliwości realizacji najśmielszych zamierzeń. W *Wołga, Wołga* bohaterowie oświadczają:

Что мечталось и хотелось – то сбывается, Прямо к солнцу наша смелость пробивается. Точно небо высока ты, Точно море широка ты, Необъятная дорога молодежная[296]!	O czym marzyliśmy, czego pragnęliśmy – spełnia się, Wprost do słońca przebija się nasza śmiałość. Jak niebo wysoka, Jak morze szeroka, Niezmierzona jest nasza młodzieńcza droga!

Każdy zamysł wydaje się możliwy do zrealizowania. Marzenia stają się rzeczywistością, ta zaś przenika się z fantazją:

---

[294] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Марш энтузиастов*, op.cit.
[295] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[296] *Wołga, Wołga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Молодёжная*, В.Лебедев-Кумач (sł.), И.Дунаевский (muz.).

Мы сдвигаем и горы и реки,	Przenosimy i góry, i rzeki,
Время сказок пришло наяву.[297]	Nadszedł czas baśni na jawie.



Il. 18. Praca staje się przeżyciem niemal metafizycznym. Tania (Liubow Orłowa) wpadając na pomysł nowej metody pracy znajduje się na granicy ekstazy – *Jasna droga*, reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1940.

Komediowa konwencja pozwala na wprowadzenie do fabuły elementu magii, która buduje obraz świata doskonałego. W *Jasnej drodze* historia protagonistki przedstawiona zostaje w formie bajki o Kopciuszku. Nagrodzona orderem Lenina za wyniki pracy Tania podsumowuje swoją drogę:

В старой сказке говорится	W starej bajce mówi się
про вольшебные дела.	o czarodziejskich rzeczach.
Сказки с былю не сравниться,	Bajki nie da się porównać z życiem,
быль чудеснее была.[298]	życie okazało się bardziej magiczne.

Równowagę dla filmowej magii stanowią włączane do fabuły nawiązania do wydarzeń i osób realnych, gruntujące opowiadaną historię w rzeczywistości i stwarzające iluzję prawdy.

[297] *Wołga, Wołga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня о Волге,* В.Лебедев-Кумач (sł.), И.Дунаевский (muz.).
[298] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa).

Są to zarówno odniesienia do autentycznych wydarzeń, takich jak walki ZSRR z Japonią na Dalekim Wschodzie (*Górą dziewczęta*), otwarcie Ogólnozwiązkowej Wystawy Rolniczej w Moskwie (*Świniarka i pastuch, Jasna droga*), czy ruchu stachanowskim (il. 19), jak i osób. W *Czarodziejce* ostatnie kadry informują, że film poświęcony jest Nadii Peresjanscewoj, Pasze Angelinoj, Marii Demczenko „oraz wielu tysiącom naszych cudownych dziewcząt”. W *Zuch dziewczynie* Katia Iwanowa zachęca do przyjazdu na Daleki Wschód, wymieniając nazwiska radzieckich pilotek, które we wrześniu 1938 roku pobiły rekord długości lotu w linii prostej bez lądowania:

> Towarzysze, do szybkiego spotkania na Dalekim Wschodzie. Teraz nie jest on już taki daleki. Dokonali tego nasze bohaterki i pilotki: Grizodubowa, Osipienko i Raskowa[299].



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Всесоюзная Коммунистическая Партия (больш.)

ПРАВДА

Орган Центрального Комитета и МК ВКП(б).

РЕКОРДЫ В ДОНБАССЕ

Il. 19. Nawiązania do wydarzeń i osób rzeczywistych gruntują filmową fantazję w rzeczywistości. O rozwijającym się zjawisku przodownictwa pracy informują na ekranie rzeczywiste nagłówki gazet – *Jasna droga*, reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1940.

[299] *Zuch dziewczyna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Tania (*Jasna droga*) porównując swoje życie do bajki przywołuje jednocześnie nazwiska autentycznych osób:

И работала отлично,	I pracowałam wzorowo,
как Стаханов научил.	jak nauczył Stachanow.
И Калинин самолично	I Kalinin osobiście
орден Золушке вручил[300].	Kopciuszkowi wręczył order.

Połączenie bajkowości fabuły z elementami rzeczywistości otwiera przestrzeń do odczytania przedstawionych na ekranie historii jako prawdopodobnych. Zaistnienie ich w prawdziwym życiu wydaje się zależeć jedynie od entuzjazmu jednostki.

Wiara, że wszystko jest możliwe i że nie ma przeszkód nie do pokonania upodobania ekranową wspólnotę do dzieci – ufnych, prostodusznych i naiwnych. Kostia Potiechin w *Świat się śmieje* śpiewa wprost:

Мы можем петь и смеяться, как дети	Możemy śpiewać i śmiać się, jak dzieci
Среди упорной борьбы и труда.	Pośród ciężkiej walki i pracy.
Ведь мы такими родились на свете,	Przecież takimi przyszliśmy na świat,
Что не сдаемся нигде и никогда[301].	Którzy nie poddają się nigdzie i nigdy.

Zaś Tania (*Jasna droga*) stwierdza:

Счастье берем по праву,	Po szczęście sięgamy zgodnie z prawem,
И жарко любим, и поем, как дети[302].	I gorąco kochamy, i śpiewamy jak dzieci.

Zapał i witalność wspólnoty tworzy wrażenie jej świeżości i młodości. Kojarząc się z prawem do szczęścia, miłości i radości – młodość stanowi atrakcyjną cechę wspólnoty, zachęcającą do włączenia się w jej grono. Choć protagoniści to zawsze osoby młode[303], witalność wspólnoty nie ma wiele wspólnego z metryką, ale jest pochodną wewnętrznej energii i niespożytego potencjału jej członków (il. 20).

Podobnie jak wspólnota, młoda i pełna perspektyw wydaje się jej ojczyzna. Popularne stają się porównania kraju do rozkwitającej przyrody. W *Pieśni o Wołdze* ojczyzna zestawiona zostaje z największą w europejskiej części Rosji rzeką:

---

[300] Ibidem.

[301] *Świat się śmieje*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Марш весёлых ребят*, В.Лебедев-Кумач (сл.), И.Дунаевский (muz.).

[302] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Марш энтузиастов*, op.cit.

[303] Aktorzy odgrywający role protagonistów także nie pozostawali najmłodsi. Leonid Utiusow grając główną rolę w filmie *Świat się śmieje* miał 39 lat, a Lubow Orłową, w trakcie nagrywania *Jasnej drogi*, w której gra nastolatkę – 38 lat.

Красавица народная,	Piękność narodu,
Как море, полноводная,	Jak morze pełna,
Как Родина, свободная,	Jak Ojczyzna, wolna,
Широка,	Szeroka,
Глубока,	Głęboka,
Сильна![304]	Silna!



Il. 20. Młodość wspólnoty nie ma nic wspólnego z metryką, ale jest odzwierciedleniem entuzjazmu i zaangażowania jej członków. Radziecka „młodzież" nosi niekiedy długie brody – *Wołga, Wołga*, reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1938.

Podkreślane są przymioty świadczące o sile i rozległości kraju. Wielkość zdaje się dowodzić jego potęgi. W *Wołga, Wołga* bohaterowie zwracają uwagę:

Улыбаясь нашей стае,	Uśmiechając się do naszej gromady,
Всей земли одна шестая	Całej ziemi jedna szósta
Нашей радостью наполнена широкою![305]	Napełniona jest szeroko naszą radością!

[304] *Wołga, Wołga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня о Волге*, op.cit.
[305] *Wołga, Wołga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Молодёжная*, op.cit.

Poza rozmiarem, ZSRR wyróżniać mają także rządzące na jej terenie wysokie standardy moralne. Przyjaźń między narodami, równość płci, tolerancja wobec przedstawicieli odmiennej rasy składają się na obraz nowoczesnego i tolerancyjnego kraju. W *Świniarce i pastuchu* miłość łączy Rosjankę i Dagestańczyka. W *Cyrku* do radzieckiej wspólnoty przyjęta zostaje Amerykanka i jej syn Mulat. Dyrektor cyrku, w imieniu zbiorowości, deklaruje:

> W naszym kraju kochają wszystkich ludzi. Rodźcie sobie na zdrowie, ile chcecie: czarniutkich, bialutkich, czerwoniutkich. Choćby niebieskich, choć różowiutkich w paski! Choć szarych w jabłuszka – proszę bardzo![306].

Odnalazłszy społeczną akceptację i perspektywy swobodnego rozwoju, Marion-Masza (*Cyrk*) maszerując w pochodzie na Placu Czerwonym śpiewa o wyjątkowych atrybutach ZSRR:

Широка страна моя родная,	Szeroki jest kraj mój rodzinny,
Много в ней лесов, полей и рек.	Wiele w nim lasów, pól i rzek,
Я другой такой страны не знаю,	Nie znam drugiego takiego kraju,
Где так вольно дышит человек[307]!	Gdzie tak swobodnie oddycha człowiek!

Przestrzeń na zewnątrz kraju wydaje się nieprzyjazna i hołdująca innym wartościom. Cudzoziemcy pojawiają się głównie w rolach antybohaterów (wyjątkiem jest Marion z *Cyrku,* która w finale przeistacza się jednak w obywatelkę ZSRR). Von Kneiszyc (*Cyrk*) jest rasistą, szantażystą i brutalem. Gracze Czarnych Bawołów (*Bramkarz*), „najlepszej drużyny zachodu"[308], występują w ciemnych, powiewających strojach, co wraz z ich agresywną grą nasuwa skojarzenie z przedstawicielami demonicznej siły. Członek załogi pływającego po Wołdze statku (*Czarodziejka*) denerwuje się na beznamiętnych angielskich pasażerów: „Takich obojętnych ludzi nie wpuszczałbym na parostatek. Wokół takie piękno, a oni nawet nie westchną [z zachwytu – M.L.]!"[309]

Cudzoziemiec budzi nieprzyjemne skojarzenia, nie wydaje się jednak groźny. Złowrogi von Kneiszyc (*Cyrk*) okazuje się bufonem i pozerem, który przed każdym występem pompuje wypełnienie na klatkę piersiową, pozwalające mu stwarzać pozory siłacza (il. 21). W podróżującym pociągiem do Moskwy Japończyku (*Zuch dziewczyna*) strach wzbudzają same nazwy rosyjskich dań, m.in. bitki po kozacku i *okroszka* – jak tłumaczy –

---

[306] *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[307] *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня о Родине*, op.cit.
[308] *Bramkarz,* op.cit. (ścieżka dialogowa).
[309] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

„gdy siekają na drobne"[310]. Jego niewielki wzrost w zestawieniu z rosłymi radzieckimi marynarzami i zabawny akcent, z jakim mówi po rosyjsku, czynią z niego postać śmieszną, godną politowania. W opowieściach Klima (*Górą dziewczęta*) w walkach na dalekowschodniej granicy japońscy przeciwnicy padają jak muchy:

Мчались танки, ветер подымая,	Mknęły czołgi, zrywając wiatr,
Наступала грозная броня.	Nastąpiła burzliwa walka.
И летели наземь самураи	I lecieli na ziemię samuraje
Под напором стали и огня[311].	Pod naporem stali i ognia.



Il. 21. Zło zostaje wyśmiane i zbanalizowane. Groźny von Kneiszyc stwarza tylko pozory siły nosząc pompowane wypełnienie na klatkę piersiową – *Cyrk*, reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1936.

To, co zagraniczne budzi antypatyczne skojarzenia, ale nie przejmuje grozą. Gdy kapitan Borneo (*Cyrk*) proponuje, by do cyrkowego programu włączyć występ psa, który

[310] *Zuch dziewczyna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[311] *Górą dziewczęta*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Три танкиста*, Б. Ласкин (sł.), Дм. и Дан. Покрасс (muz.).

potrafi powiedzieć „merci", „bonjour" i „ёлки-палки"[312], dyrektor stwierdza: „Za takie słowa łapy należałoby mu odrąbać!"[313]. Osioł, na którym Sawwa (*Czarodziejka*) czyta prasowe doniesienia o polityce zagranicy, kręci się w kółko ilustrując treść artykułu:

> Komitet drepcze na jednym miejscu stwarzając pozory różnorodnych działań. Ciągną się bez końca procedury, tworzone są długie protokoły, statystyczne przeglądy, opinie, akty, rezolucje, wielokrotnie występują przedstawiciele dużych państw i zadziwiającym cynizmem przesiąknięta jest cała działalność tej fabryki burżuazyjnej obłudy[314].

Zło trywializowane jest także w odniesieniu do antybohaterów wewnętrznych (radzieckich). Zgodnie z konwencją komedii, to postacie bardziej śmieszne niż groźne, a powodowane przez nich szkody okazują się nietrwałe i naprawialne. Gospodyni Tani (*Jasna droga*) i Elena (*Świat się śmieje*) – próżne, zarozumiałe i kabotyńskie – mieszczą się w stereotypie tzw. nepmana (zwolennika NEP-u i wprowadzanych w jego ramach elementów kapitalizmu). Elena dumnie określa się jako śpiewaczka, choć w wydobyciu z siebie czystego dźwięku nie pomaga jej zjedzenie nawet tuzina surowych jaj. Gospodyni Tani stwarza przed Lebiediewem pozory osoby obytej i kulturalnej, nie potrafi jednak zaproponować mu nic do czytania. Przedmiotem żartów stają się też prowincjonalni biurokraci – zachowawczy, zarozumiali, stanowiący przeszkodę w naturalnym rozwoju ludowych talentów (Bywałow – *Wołga, Wołga*; Dorochow – *Jasna droga*).

Niekiedy film obywa się w ogóle bez postaci antybohatera wprowadzając jedynie charaktery słabe lub błądzące, które w finale przekonują się do zmiany swojego postępowania. Do poprawy bohatera dochodzi w wyniku pomocy z zewnątrz – uwaga udzielona ich „wychowaniu" pozwala uczynić z nich jednostki dla wspólnoty pożyteczne. Niedbały Nazar z *Górą dziewczęta*, dzięki pomocy Klima, z najsłabszego brygadzisty zmienia się w przodownika pracy. Bałamutnik Kuźma ze *Świniarki i pastucha* dostając nauczkę na oczach całej wsi składa przewodniczącemu kołchozu obietnicę, że zmieni swoje postępowanie.

Konstrukcja antybohatera opiera się na kontraście w stosunku do postaci protagonisty. Gdy radzieccy bohaterowie bywają sympatyczni i zabawni, postać negatywna może być co najwyżej przedmiotem śmiechu i pogardy. Zamiast czujności charakteryzuje ją beztroska, w

---

[312] Poza zwrotem „ёлки-палки", który w języku rosyjskim służy wyrażeniu dosady lub zdziwienia bez użycia wulgaryzmu (porównać można go z polskim „jasny gwint", „kurczę pieczone", czy „kurka wodna"), zarówno . „merci", jak i „bonjour" są w pełni kulturalnymi formułami z języka francuskiego.
[313] *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[314] *Czarodziejka*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

miejsce entuzjazmu pracy – próżniactwo, śmiałości – tchórzliwość, a skromności – zarozumialstwo[315].

Od pierwszych chwil jasne jest, jaką dana postać pełni w filmie rolę. Wygląd i sposób zachowania się antybohatera z miejsca budzą nieufność i dystans. Często już samo nazwisko wskazuje na jego przykry charakter. Biurokrata Bywałow (*Wołga, Wołga*) reprezentuje zachowania byłe – poprzedniej, nieciekawej epoki. Jego krótka szyja i małe oczka upodobniają go do świni. Tarakanow (*Muzyka i miłość*), od ros. „*таракан*" – karaluch, okazuje się materialistą i kombinatorem. Mały wąsik nadaje mu wyglądu faszysty. Antypatyczny von Knejszyc (*Cyrk*) noszący czarną pelerynę przypomina legendarnego wampira Draculę.

Gdy narasta przekonanie o zbliżającej się wojnie, pod koniec lat trzydziestych także w komedii pojawia się poczucie bardziej autentycznego zagrożenia. Postać antybohatera zaczyna być traktowana z większą powagą. Staje się mniej określona, bardziej nieprzewidywalna i niebezpieczna. Historia ani pobudki, jakimi kieruje się negatywny charakter nie są jasne, często nie znamy nawet jego imienia ani twarzy. Kolejowy sabotażysta, którego dostrzega Arinka (*Arnika*) pojawia się nocą i jest zaledwie sylwetką o złowrogich zamiarach. Dywersant ukrywający się na strychu Katii (*Zuch dziewczyna*) chowa twarz pod sztuczną brodą i poza urywanymi dźwiękami nie wypowiada się zupełnie. Działania antybohatera wydają się być pozbawione logiki, a jego celem jest czysta chęć czynienia zła. To figura fragmentaryczna i symboliczna, uosabiająca wszystko, co niegodziwe i groźne.

Mimo niebezpieczeństwa, jakie pod koniec dekady zaczyna wzbudzać negatywny charakter jego zamiary, tak jak wcześniej, nie mają szans powodzenia. Czujność i skuteczność wspólnoty wydaje się gwarantować udaremnienie jakichkolwiek zamiarów jej wrogów. Z rosłym dywersantem drobna Katia (*Zuch dziewczyna*) dysponując jedynie popsutą strzelbą radzi sobie sama. W *Górą dziewczęta* zgromadzeni na weselu goście śpiewają:

Пусть помнит враг, укрывшийся в засаде	Niech pamięta wróg, ukryty w zasadzce
Мы начеку, мы за врагом следим.	Jesteśmy czujni, obserwujemy wroga.
Чужой земли мы не хотим ни пяди,	Cudzej ziemi nie chcemy ni piędzi,
Но и своей вершка не отдадим. (…)	Ale i swojej ni kawałka nie oddamy. (…)
А если к нам полезет враг матерый,	A jeśli polezie do nas wróg przeklęty,
Он будет бит повсюду и везде!	Będzie bity zewsząd i wszędzie!

[315] Г. Александров, *Принципы советской…*, op.cit., .s. 13-14.

Тогда нажмут водители стартеры -	Wtedy kierowcy uruchomią rozruszniki -
И - по лесам, по сопкам, по воде…[316]	I – przez lasy, przez wzgórza, przez wodę...

Codzienne czynności, praca, a nawet rozrywka, przygotowują członków wspólnoty do starcia z nieprzyjacielem. Pracownice kołchozu organizują manewry gospodarczo-obronne, stanowiące wprawę do samodzielnego, bez pomocy mężczyzn, prowadzenia kołchozowej produkcji w czasie wojny (*Stanica Dalniaja*). Klim Jarko (*Górą dziewczęta*) przy okazji kołchoźnianej orki przeprowadza z uczestnikami swojej brygady zajęcia z przysposobienia wojskowego, a dyrektor miejscowego MTS wzywa traktorzystów, by „w każdej minucie byli gotowi przesiąść się z traktora na czołg"[317]. Przygotowaniem do walki jest także sport. Kibice piłki nożnej apelują do futbolistów (*Bramkarz*):

Физкульт-ура! Физкульт-ура-ура-ура! Будь готов, Когда настанет час бить врагов, От всех границ ты их отбивай! Левый край! Правый край! Не зевай!	Fizyczna kult-(h)ura! Fizyczna kult-(h)ura-(h)ura-(h)ura! Bądź gotów, Gdy przyjdzie czas bić wrogów, Ze wszystkich granic ich zbijaj! Lewy brzeg! Prawy brzeg! Nie ziewaj!
Эй, вратарь, готовься к бою, Часовым ты поставлен у ворот! Ты представь, что за тобою Полоса пограничная идет[318]!	Ej, bramkarzu, gotów się do boju, Jesteś strażnikiem u wrót bramki! Wyobraź sobie, że za tobą Ciągnie się pas pograniczny!

W wesoły świat komedii przenika atmosfera rosnącej militaryzacji społeczeństwa. Martynow (*Cyrk*) wkraczając do gabinetu dyrektora, który mierzy z pistoletu do Skamiejkina stwierdza: „Jeśli już strzelać, to celnie!"[319] – po czym daje popis swoich umiejętności strzeleckich. Gdy jeden z pograniczników wypróbowuje jakoby niedziałającą strzelbę Katii (*Zuch dziewczyna*), rozlega się wystrzał. „Nie strzela? U nas wszystko strzela!"[320] – podsumowuje żołnierz wymownie spoglądając w stronę dywersanta. Brygada Klima (*Górą dziewczęta*) podczas orki śpiewa *Marsz radzieckich czołgistów*, a ich traktor o nazwie „Stalinowiec" jadąc przez dym z wypalanego gruntu, wygląda jak maszyna na polu bitwy (il. 22). Odjeżdżające na graniczny Daleki Wschód dziewczęta (*Zuch dziewczyna*) śpiewają:

[316] *Górą dziewczęta*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Марш танкистов*, op.cit.
[317] *Górą dziewczęta*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[318] *Bramkarz*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Спортивный марш*, В.Лебедев-Кумач (sł.), И.Дунаевский (muz.).
[319] *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[320] *Zuch dziewczyna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Идем на стражу мира к бойцам и командирам, На близкий и любимый, на Дальний Восток.	Idziemy na straż pokoju do żołnierzy i dowódców, Na bliski i kochany, na Daleki Wschód.
К борьбе, к работе, к бою зовем друзей с собою, (…) На близкий и любимый, на Дальний Восток[321].	Do walki, do pracy, do boju wołamy z sobą przyjaciół. (…) Na bliski i kochany, na Daleki Wschód.



Il. 22. Praca przyjmuje formę bezpośredniego przygotowania do zadania bojowego. Brygada MTS przez wypalany grunt przedziera się jak przez pole bitwy – *Górą dziewczęta*, reż. Iwan Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1939.

Przyszła wojna przedstawiana jest wyłącznie w kontekście obronnym. Radziecka akcja militarna nosi zawsze uzasadniony i sprawiedliwy charakter, łącząc całą wspólnotę w słusznej sprawie. Dyrektor wytwórni płyt gramofonowych (*Zuch dziewczyna*), mimo niedoboru personelu, zgadza się na tłumny wyjazd pracownic, słysząc: „Nie do kurortu chcą

[321] *Zuch dziewczyna*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *На Дальний Восток*, Е.Долматовский (sł.), Дм. и Дан. Покрасс (muz.).

[jechać – M.L.] dziewczęta, lecz na Daleki Wschód, na granicę!”[322]. Odjeżdżającym woła na pożegnanie: „Dokonujcie heroicznych czynów! Zapiszemy je potem w formie piosenek na płytach!”[323]. W *Świniarce i pastuchu* zakochani Głasza i Musaib razem z całą wioską śpiewają piosenkę stanowiącą rodzaj zbiorowej przysięgi:

И когда наши танки помчатся	I gdy nasze czołgi pomkną
Мы с тобою пойдем воевать	Pójdziemy z tobą walczyć.
Для того-ль мы нашли свое счастье	Czy po to odnaleźliśmy swe szczęście
Чтоб врагу его просто отдать?	By je teraz wrogu po prostu oddać?
И в какой стороне мы не будем,	I w jakim kraju nie będziemy,
и в каком мы не будем краю,	w jakiej nie będziemy krainie,
мы друг друга нигде не забудем,	nigdy o sobie nie zapomnimy -
ни в труде, ни в пути, ни в бою[324].	ni w pracy, ni w drodze, ni w walce.

Obrona ojczyzny traktowana jest jak naturalny obowiązek jednostki. Miłość i lojalność wobec niej jest kwestią honoru. Kraj nie jest już przestrzenią skupiającą wyłącznie obiektywne (ekonomiczne, polityczne, obronne) cele wspólnoty, lecz staje się przedmiotem osobistego przywiązania i sentymentu. Walka w jego obronie to sprawa moralnego obowiązku, porównywalnego do długu wobec osoby najbliższej. Maszerujący w pochodzie na Placu Czerwonym Martynow (*Cyrk*) oświadcza:

Но сурово брови мы насупим,	Ale surowo zmarszczymy brwi,
Если враг захочет нас сломать,	Jeśli wróg zechce nas złamać,
Как невесту, Родину мы любим,	Jak narzeczoną Ojczyznę kochamy,
Бережем, как ласковую мать[325].	Strzeżemy jak drogą matkę.

Ojczyzna traktowana jest jak rodzicielka, dająca swoim mieszkańcom-dzieciom wszystko potrzebne do ich rozwoju. Niczym matka – żywi, kształci, zapewnia perspektywy pracy i odpoczynku. Kraj nabiera cech arkadyjskich. Wydaje się przestrzenią spokoju i harmonii, w której króluje poczucie bezpieczeństwa i nieustanna radość. Bohaterom niczego nie brakuje, wszystkie ich potrzeby wydają się być zaspokojone. Ojczyzna, bogata i spokojna, wydaje się spełnieniem marzeń snutych przez poprzednie pokolenia. W *Wołga, Wołga* Striełka śpiewa:

---

[322] *Zuch dziewczyna*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[323] Ibidem.
[324] *Świniarka i pastuch*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Хорошо на московском просторе*, op.cit.
[325] *Cyrk*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня о Родине*, op.cit.

Много песен про Волгу пропето,	Wiele pieśni o Wołdze śpiewano,
Но еще не сложили такой,	Ale jeszcze nie ułożono takiej,
Чтобы, солнцем советским согрета,	Która słońcem radzieckim ogrzana,
Зазвенела над Волгой-рекой. (…)	Zabrzmiałaby nad rzeką Wołgą. (…)
Много песен над Волгой звенело,	Wiele pieśni nad Wołgą brzmiało,
Да напев был у песен не тот:	Ale ton był w pieśniach nie odpowiedni:
Прежде песни тоска наша пела,	Wcześniej pieśni nasz smutek śpiewał,
А теперь наша радость поёт[326].	A teraz nasza radość śpiewa.

Stabilna, zasobna, silna ojczyzna wydaje się samowystarczalna. Realizując śmiałe przedsięwzięcia, budzi podziw innych krajów. Tania (*Jasna droga*), na tle imponującej rzeźby Stalina i sylwetki Pałacu Rad (planowanej, nigdy nie ukończonej gigantycznej budowy, która miała stanowić najwyższy ówcześnie gmach na świecie[327]), deklamuje (il. 23):

Создан наш мир на славу.	Stworzony został nasz świat na sławę.
За годы сделаны дела столетий (…)	Przez lata wykonano dzieła stuleci (…)
И звёзды наши алые	I gwiazdy nasze purpurowe
Сверкают, небывалые,	Błyszczą, niebywałe,
Над всеми странами, над океанами	Nad wszystkimi krajami, nad oceanami
Осуществлённою мечтой[328].	Zrealizowanym marzeniem.

Partyjne kierownictwo, ze Stalinem na czele, pełni wobec ojczyzny funkcję jej opiekuna. Otoczone aureolą niedościgłej mądrości, cieszy się powszechną rewerencją. Troska o kraj-matkę stawia je w roli typowej dla ojca[329], dbającego o bezpieczeństwo i zasobność wspólnoty. Przedstawiciele partii uczestniczą w rozwiązywaniu problemów bohaterów i biorą bezpośredni udział w ich ideologicznym wychowaniu. Ojcowskie cechy emanują zgodnie z partyjną hierarchią, przechodząc od najwyższych szczebli władzy po sekretarzy lokalnych organizacji partyjnych.

Radziecka zbiorowość nabiera cech rodzinnych, tworzy krąg wzajemnego zaufania i troski. Łączą ją sentyment i poczucie moralnego obowiązku, skłaniające do ponoszenia koniecznych dla jej dobra poświęceń. Życzliwość, ciepło i poczucie bezpieczeństwa mające

---

[326] *Wołga, Wołga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня о Волге*, op.cit.
[327] J. Sadowski, *Między pałacem…*, op.cit., s. 204-205.
[328] *Jasna droga*, op.cit. (ścieżka dialogowa).
[329] К. Кларк, *Сталинский миф…*, op.cit.

towarzyszyć wielomilionowej wspólnocie wytwarza rodzaj bliskości tłumu – intymności mas[330].



Il. 23. Ojczyzna jest przestrzenią sukcesu przekraczającego dokonania innych. Tania Morozowa przemawia na tle Pałacu Rad – nieukończonego projektu budowli mającej stanowić najwyższy gmach świata – *Jasna droga,* reż. Grigorij Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1940.

Granice ojczyzny stanowiącej wspólnotową przestrzeń zyskują charakter *sacrum,* otoczone są szczególną uwagą i szacunkiem. Ich nienaruszalność wydaje się gwarantować ochronę przed dowolnym niebezpieczeństwem. ZSRR staje się zamkniętą całością, niezainteresowaną tym, co poza nią. To, co zewnętrzne staje się potencjalnym zagrożeniem, wobec którego wspólnota przyjmuje pozycję defensywną. W filmie *Wołga, Wołga* oddział radzieckiej marynarki wykonuje fragment piosenki Striełki:

Пусть враги, как голодные волки,	Niech wrogowie, jak głodne wilki,
У границ оставляют следы, —	U granic zostawiają swe ślady, -
Не видать им красавицы Волги	Nie ujrzą piękności Wołgi

330 H. Günter, *'Broad is My Motherland'. The Mother Archetype and Space in Soviet Mass Song*, w: *The Landscape of Stalinism….*, op.cit., s. 82.

И не пить им из Волги воды[331]!	I nie napiją się z Wołgi wody!

Radosne życie bohaterów radzieckich komedii jest tylko pozornie spokojne. Wymaga ciągłej czujności wobec zagrażających mu wrogów. Dostępność broni, traktowanie pracy jak pola bitwy i powtarzające się apele o gotowość do podjęcia ewentualnej walki z nieprzyjacielem zdradzają powierzchowność roztaczanej przez komediową fabułę ekranowej idylli. Lekki gatunek nie służy wyłącznie rozrywce. Jak informują w finale bohaterowie *Wołgi, Wołgi*:

Не напрасно мы старались	Nie na darmo się starliśmy
И недаром вы смеялись,	I nie bez powodu się śmialiście,
Потому что смехом тоже	Dlatego, że śmiechem także
Можно бить врагов[332].	Można bić wrogów.

MY – WIELKA RODZINA

Radziecka komedia tworzy obraz wspólnoty bliskiej, ciepłej i swojskiej – podobnej do rodzinnej. Prostota i bezpretensjonalność bohaterów, przeciętność ich życia, wykonywanej pracy i rozrywek buduje wrażenie bliskości i uniwersalności ich losów. Powszechny entuzjazm i energia działania, skłonność do śmiechu i radości, niewinność i ufność w międzyludzkich relacjach – cechy właściwe okresowi dziecięcemu i młodzieńczemu – stają się atrakcyjną podstawą zbiorowej integracji. Wspólnota kusi obietnicą szczęścia, miłości i zawodowej satysfakcji.

Sukces wydaje się być w zasięgu każdego. ZSRR zostaje przedstawione jako kraj herosów, samorodnych talentów, ludzi zdolnych i zdeterminowanych do przemieniania najśmielszych marzeń w rzeczywistość. To wizja świata z pogranicza rzeczywistości i fantazji, mieszcząca się jednak w komediowej konwencji pozwalającej na gromadzenie w obrazie elementów nieprawdopodobnych i idealistycznych. Jej elementem są naiwne i jednowymiarowe postaci protagonistów, jednoznaczne figury antybohaterów, praca wykonywana bez oznak zmęczenia i łatwość rozwiązywania nielicznych życiowych problemów. Odniesienia do osób i wydarzeń autentycznych gruntują filmową fikcję w rzeczywistości, stwarzając iluzję opowiadania prawdy.

[331] *Wołga, Wołga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Песня о Волге*, op.cit.
[332] *Wołga, Wołga*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa).

W lekkiej, niefrasobliwej formie komedia przemyca niebagatelny ładunek ideologiczny. Szczególnym narzędziem propagandy, funkcjonującym także poza kinowym ekranem, są piosenki. Towarzyszą one bohaterom nieustannie – podczas pracy i odpoczynku, w momentach radości i przejściowego smutku. Każą postrzegać życie jako nieustające święto i zabawę[333]. Nieskomplikowane słowa połączone z łatwą do powtórzenia melodią są proste do zapamiętania i ułatwiają filmowym utworom funkcjonowanie poza kinowym ekranem. Najbardziej popularne wchodzą w zasób pieśni ludowych (ros. *народных*) i cytowane bywają w innych filmach (np. *Marsz z filmu Świat się śmieje*, *Pieśń o ojczyźnie*)[334].

Chóralne wykonawstwo filmowych kompozycji podkreśla zbiorowy charakter opisywanych w nich emocji. Wyśpiewywane przez bohaterów osobiste szczęście i radość są odbiciem przeżyć całej wspólnoty. Wiara w nieograniczone możliwości wypływa z przekonania o jej niewyczerpanym potencjale. Zarówno piosenki, jak i noszące zwykle charakter masowy sceny finałowe, obrazują proces roztapiania się tego, co indywidualne w tym, co zbiorowe. Jednostka zostaje pozbawiona prywatności, zbiorowość zaczyna uczestniczyć we wszystkich, najbardziej osobistych momentach jej życia. „My" staje się nie tylko najczęstszym podmiotem lirycznym piosenek, ale także głównym bohaterem filmowego obrazu.

Otaczając protagonistę ciepłem i życzliwością kolektyw wydaje się zastępować jednostce rodzinę, która na ekranie obecna jest w sposób fragmentaryczny. Tak, jak w kręgu bliskich naturalna wydaje się troska o krewnych, tak budowane na emocjach więzi zbiorowe zdają się uzasadniać zainteresowanie wspólnoty życiem innych. Kolektyw zyskuje prawo do ingerencji w sprawy osobiste swoich członków. Bierze aktywny udział w rozwoju wiodącej historii miłosnej, weryfikuje zasadność pojawiającego się uczucia i pomaga w finałowym połączeniu się kochanków. Kieruje ich wyborami i wpływa na przyjęcia przez nich jako własnej zbiorowej skali wartości. Przyjmuje wymiar totalny. Jest dyspozytorem sensu i wartości działań jednostki.

Słabości wewnętrzne są naprawialne lub lekceważone, a rzeczywiste zło pochodzi jedynie z zewnątrz. Ponieważ to, co obce przedstawione zostaje w sposób urywkowy, niejasny i nieprzekonujący, radziecka wspólnota wydaje się kompletną i jedyną dostępną rzeczywistością. Przedstawiony na ekranie świat jest zamkniętą całością, niechętną wobec wszystkiego, co znajduje się poza jej granicami. Te ostatnie przyjmują charakter

[333] I. Massaka, *Rewolucyjny romantyzm musicalu sowieckiego*, „Obóz". „Homo utopicus, terra utopica. O Utopii i jej lekturach", vol. 1 (nr 45-46), 2006, s. 195.
[334] Ibidem, s. 197.

nienaruszalnych linii, nadających znajdującej się w ich ramach ojczyźnie konkretny terytorialny kształt. Jego centrum jest Moskwa, wyraźnie kojarzona z ośrodkiem politycznej władzy, miejscem najwyższego wspólnotowego zjednoczenia.

Mimo generalnej lekkości gatunku, świat radzieckiej komedii, szczególnie w drugiej połowie lat trzydziestych, przenosi na ekran poczucie rosnącego zagrożenia wojennym konfliktem. Niejasne sylwetki negatywnych charakterów i ich pozbawione wewnętrznej logiki działania, umacniają spójność zbiorowości. Wspólne wartości i osiągnięcia dają jednostce poczucie przynależności i misji, przygotowując ją do włączenia się w aktywną obronę kraju. Troska o ojczyznę okazuje się moralnym obowiązkiem, będącym efektem naturalnej lojalności wobec otrzymanych od niej dóbr.

Pełniąc właściwą komedii ironiczną wobec rzeczywistości rolę, filmowa fabuła mimochodem odsłania nieidealne aspekty radzieckiej codzienności: komunalne mieszkania z licznymi lokatorami (*Muzyka i miłość*), podglądactwo (*Cztery serca*), wątpliwą jakość obsługi (*Zuch dziewczyna*, *Wołga, Wołga*), czy sekularyzację przestrzeni sakralnych *(Jasna droga*). Odbicie otaczającej rzeczywistości w krzywym, ale zradzającym absurdy rzeczywistego życia, zwierciadle stanowi jeden z elementów ponadczasowego komizmu radzieckich komedii.

2.4. Przełom lat trzydziestych i czterdziestych: ekspozycja obrazu wroga wewnętrznego i zewnętrznego

To nie przypadek! To nie oddzielne grupki wrogów, a bojowe grupy całych organizacji[335].

Kaszirin (*Pogrom Judenicza*)

Filmy drugiej połowy lat trzydziestych koncentrują się na postaci silnej jednostki. Bohater to heros, społeczny przywódca, organizujący wokół siebie zbiorowość, dokonujący niezwykłych czynów i wskazujący innym drogę postępowania. Na tle innych wyróżnia się odwagą, energią, mądrością i wysokimi zasadami moralnymi. Fizyczna proporcjonalność, pewność postawy i otwarte spojrzenie składają się na jego wizualną atrakcyjność. Kamera, często ujmując go z dołu buduje wrażenie jego posągowości i statyczności (il. 24). Światło tworzy wokół jego postaci rodzaj aureoli, sugerując jego niezwykłość. W efekcie protagonista zdaje się zyskiwać cechy nadnaturalne. O Suworowie (*Suworow*) stary weteran opowiada:

> Wokół noc, mgła gęstniejąca, a on wszystko widzi. Nawet ściany na wskroś przenika, taka mu dana siła (…) i żadna kula go nie bierze i żadna szabla nie rąbie[336].

Damasza (*Aleksander Newski*) przekonuje nowogrodzki lud:

> I ręka mocniejsza, i głowa jaśniejsza i sława, co by była na całą ziemię (…). Mąż potrzebny, ojciec – książę Aleksander Jarosławowicz![337].

Bohater roztacza wokół siebie aurę powszechnego szacunku i dostojeństwa. Majestatu dodaje mu często ograniczona mimika i statyczność ruchów. W efekcie, postacie kniazia Newskiego (*Aleksander Newski*), Minina i Pożarskiego (*Minin i Pożarski*), czy Stalina (*Szalony lotnik. Lenin w 1918 roku*) charakteryzują się pewną sztywnością. Inne figury liderów – Lenina (*Lenin w Październiku*, *Lenin w 1918 roku, Człowiek z bronią*), cara Piotra (*Piotr I*, cz. 1 i 2), Suworowa (*Suworow*), czy Puszkina (*Młodość poety*) – efekt ponadprzeciętności zyskują za sprawą niezwykłej energii i ruchliwości. Dynamizm postaci nie wyklucza ujęcia jej przez obraz w specyficznie pomnikowi formie, co wyraźne jest szczególnie w przypadku Lenina, mimo swej żywotności na ekranie przyjmującego pozy i gesty, znane z jego portretowych wyobrażeń.

---

335 *Pogrom Judenicza*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
336 *Suworow*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
337 *Aleksander Newski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).



Il. 24. Kamera często ujmuje protagonistę z dołu, nadając jego postaci posągowości. Kniaź Aleksander (Nikołaj Czierkasow) – *Aleksander Newski*, reż. Siergiej Eisenstein, Mosfilm, ZSRR 1938.

Bohater dokonuje czynów niezwykłych, odnosi spektakularne zwycięstwa (*Aleksander Newski*, *Piotr I*, *Czołgiści*), bije rekordy (*Szalony lotnik*, *Noc we wrześniu*, *Zwycięstwo*, *Honor*, *Poszukiwacza złota*), dokonuje odkryć (*Doktor Kałużnyj*, *Konfrontacja*). Jego wysiłek jest godny podziwu tym bardziej, że kieruje nim wyłącznie dobrem ogółu. Lud, kolektyw – są podstawą i uzasadnieniem jego działania, źródłem potrzebnej inspiracji i siły. Ta zależność jest obustronna – także zbiorowość potrzebuje bohatera. Bez niego wydaje się rozproszoną i słabą masą, pozbawioną świadomości i wyraźnego celu. Lider organizuje lud i nadaje kierunek jego działaniom, ten zaś stanowi podstawę jego aktywności.

Stiepan Kułagin (*Noc we wrześniu*) osiąga 1500% normy dziennego wydobycia węgla, rozpoczynając ogólnokrajowy ruch przodowników pracy. Natasza Sołowiewa (*Miasto młodzieży*) zachęca radzieckie dziewczęta do włączenia się w budowę nowego miasta nad Amurem. Wykształcony w mieście Stiepan Łautin (*Nauczyciel*) wraca do rodzinnej wioski, by rozwijać w niej zręby nowej radzieckiej inteligencji. Kuźma Kałużnyj (*Doktor Kałużnyj*) udowadnia, że praca na prowincji nie tylko nie musi oznaczać standardów gorszych od

wielkomiejskich, ale stanowić może inspirację do naukowych odkryć. Car Piotr (*Piotr I*, cz. 1) wyznacza nowe zasady życia publicznego, wprowadzając europejskie porządki w administracji, wojsku i dworskim ceremoniale. Kniaź Aleksander (*Aleksander Newski*) integruje w patriotycznym zadaniu cały naród.

Bohater-lider okazuje się faktycznym kreatorem wspólnoty. Wobec jej członków przyjmuje postawę troskliwego rodzica. Lenin martwi się czy dbający o jego bezpieczeństwo Wasilij wysypia się, Gorki jadł obiad, a osierocona dziewczynka ma zapewnioną opiekę (*Lenin w Październiku*, *Lenin w 1918 roku*). Stalin (*Szalony lotnik*) cierpliwie tłumaczy Czkałowowi sens jego lotniczej misji. Ordżonikidze (*Noc we wrześniu*) troszczy się o nocleg dla Pawła. Car Piotr (*Piotr I*, cz. 2) za swoje czyny otrzymuje tytuł „ojca ojczyzny". Ojcem nazywany jest także Suworow (*Suworow*) przez swoich żołnierze. „Prostą, słabo wykształconą kobietą była, a wydała przodującą inteligencję całego świata"[338] – podsumowuje wysiłek Aleksandry Sokołowej (*Ziemia woła*) jedna z kołchoźnic (il. 25).



Il. 25. Protagonista-lider przyjmując wobec wspólnoty postawę rodzicielską. Obejmująca przewodnictwo kołchozu Aleksandra Sokołowa (Wiera Marieckaja) sportretowana zostaje w pozie madonny – *Ziemia woła*, reż. Aleksandr Zarchi, Iosif Chejfic, Lenfilm, ZSRR 1939.

[338] *Ziemia woła*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Szczególną opieką protagonista wydaje się otaczać słabszych – kobiety, dzieci, osoby starsze, bezpośrednich podwładnych. Przejawiane wobec nich zainteresowanie równoważy dystans wynikający z pełnionej przez niego istotnej społecznej funkcji. Komisarz Martynow (*My z Kronsztadtu*) z nieoczekiwaną wyrozumiałością odnosi się do niezdyscyplinowanego Bałaszowa, a profesor Poleżajew (*Delegat floty*) martwi się uczuciami dopiero co poznanego rewolucjonisty:

> My tu siedzimy w skórzanych fotelach, a on w deszczu walczy z wrogami, z maruderami. A ja jeszcze na niego nakrzyczałem. Trzeba przeprosić[339].

Otwartość na problemy prostego człowieka czyni z lidera reprezentanta mas. Gdy Sokołowa (*Ziemia woła*) stwierdza, że zasługa należy się nie jej, tylko całemu ludowi, sekretarz partyjnego komitetu rejonowego odpowiada: „A to jedno i to samo"[340]. Po dokonaniu pierwszego transatlantyckiego lotu Czkałow (*Szalony lotnik*) wypytywany jest przez amerykańskiego dziennikarza:

> Dziennikarz: Jest pan bogaty?
> Czkałow: Bardzo.
> Dziennikarz: Jaka suma? Ile?
> Czkałow: 170 milionów.
> Dziennikarz: O… Dolarów? Rubli?
> Czkałow: Nie, nie rubli – ludzi. 170 milionów ludzi pracuje dla mnie, tak jak i ja dla nich[341].

Przedstawiający interesy ludu protagonista pozostaje bohaterem postępowym niezależnie od epoki, w której funkcjonuje. Gdy dotychczasowe filmowe retrospekcje w okres starego reżimu służyły wyłącznie prezentowaniu klasowych nierówności, zakłamania stanów posiadających i ucisku narodów, w drugiej połowie lat trzydziestych książęta, carowie i dowódcy imperatorskich wojsk pojawiają się w roli bohaterów pozytywnych. Ich statusu nie legitymizuje jednak reżim, lecz właśnie lud, w imieniu którego występują. Kniaź Aleksander (*Aleksander Newski*) władzę w Nowogrodzie przyjmuje nie z rąk elit ani duchowieństwa, ale przyznaje ją sobie sam, w imię interesów większości. „Nie kochankiem przychodzę do ciebie Nowogrodzie, ale wodzem"[342] – oznajmia. Car Piotr (*Piotr I,* cz. 1) odrzuca autorytet duchowieństwa (zmusza kler do budowy okopów i oddania cerkiewnych dzwonów na cele

[339] *Delegat floty*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[340] *Ziemia woła*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[341] *Szalony lotnik*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[342] *Aleksander Newski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

wojskowe) oraz arystokracji (wyraża pogardę dla jej zacofania), działając dla dobra Rosji jako całości.

Ludowość protagonisty przejawia się także w warstwie wizualnej. Film akcentuje jego zamiłowanie do prostego ubioru, otoczenia i zajęć. Aleksander (*Aleksander Newski*) razem ze swoimi ludźmi łowi ryby, nosi tak jak oni prostą koszulę i mieszka w drewnianej chacie, w której większość miejsca zajmują rybackie sprzęty. Car Piotr (*Piotr I*, cz. 1) ubiera się skromnie (w odróżnieniu od bojarstwa, któremu narzuca europejską etykietę), otacza się ludźmi przeciętnego pochodzenia (jego najbliższym doradcą jest były sprzedawca pierogów, a żoną prosta branka), nie unika fizycznej pracy, a ponad wyszukane maniery ceni praktyczne umiejętności (na oficera marynarki mianuje nie szlacheckiego syna, ale jego bardziej kompetentnego sługę) (il. 26).



Il. 26. Ludowość protagonisty podkreślana jest poprzez jego zamiłowanie do prostoty. Car Piotr I (Nikołaj Simonow – z lewej) lubi pracę fizyczną i otacza się ludźmi spoza arystokracji – *Piotr I*, część 1, reż. Wladimir Pietrow, Siergiej Bartieniew Lenfilm, ZSRR 1937.

W fabułach rozgrywających się w czasach radzieckich protagoniści wywodzą się z prostych warstw narodu. Zwykle są to przedstawiciele chłopstwa (*Ziemia woła*, *Nauczyciel*,

Baby) lub klasy robotniczej (*Noc we wrześniu, Górnicy, Miasto młodzieży*). W przypadku przedstawicieli radzieckiej inteligencji, podkreślane jest ich proste urodzenie. Widząc wracających w nimbie chwały synów-lotników (*Zwycięstwo*) ich matka stwierdza: „Dziś ludzie są jacyś niezwykli. A przecież, można powiedzieć, że [są – M.L.] z prostych matek”[343].

Więź łącząca bohatera ze zbiorowością tylko pozornie zapowiada egalitaryzm społecznych relacji. Pozycja ludowego lidera buduje wyraźną wewnątrzwspólnotową hierarchię. Dlatego tak dobrze w role protagonistów wpisują się postacie wodzów i książąt. Nawet, gdy bohater formalnie występuje przeciwko nierównorzędnej organizacji społecznej (jak w przypadku ludowych buntowników – Pugaczowa czy Razina) faktycznie pozostaje zwolennikiem systemu hierarchicznego. Pugaczow (*Pugaczow*) ogłasza się chłopskim, ale jednak carem, a miłujący swobodę Razin (*Stiepan Razin*) obejmuje rolę autorytarnego atamana. Wspólnota przyjmuje kształt uporządkowanej, scentralizowanej organizacji, z wyraźną pozycją lidera i wymogiem powszechnej subordynacji.

Dyscyplina wymaga od bohatera krańcowego poświęcenia dla sprawy. „«Poddać się»? Takiego słowa nie ma w rosyjskim języku!”[344] – wykrzykuje otoczony przez wroga radziecki czołgista (*Czołgiści*). Pojmany przez nieprzyjaciela oficer radzieckiej marynarki wojennej (*Czwarty peryskop*) dyktuje rodzimej jednostce wezwanie do natychmiastowego ataku, mimo że oznacza to jego śmierć. Na informację, że załoga czołgu (*Czołgiści*) o mało co nie zginęła, jej dowódca bezwzględnie oświadcza: „«O mało co» się nie liczy”[345] i zleca jej kolejne zadania. Dowodzący oddziałem Armii Czerwonej Tojwo Atikajnen (*Za radziecką Ojczyznę*) decyduje się podjąć ryzykowne przejście oddziału przez góry:

> Ani jeden myśliwy nie przechodził przez Masielgę, a my przejdziemy! (...) Ani jeden narciarz nie przechodził 70 wiorst w ciągu doby i [to – M.L.] w takich warunkach, a my idziemy. I nic to dla nas! Ani jedna morska twierdza nie była zdobyta przez piechotę, a my wzięliśmy Kronsztadt. Ani jedna armia, ani jedna armia na świecie nie odpierała jednocześnie ataku czternastu państw, a Armia Czerwona odparła![346].

Całe społeczeństwo wzajmenie się motywuje w realizacji zadań w imię dobra kraju. Ta powszechna służba czyni z każdego, nie tylko zawodowego wojskowego, żołnierza. Na ekranie słyszymy przysięgę oficerów rezerwy (*Sześćdziesiąt dni*) i sanitariuszek-ochotniczek (*Frontowe przyjaciółki*). Powtarzany na ekranie chóralnie tekst włącza widza w składane obietnice:

---

[343] *Zwycięstwo*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[344] *Czołgiści*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[345] Ibidem.
[346] *Za radziecką Ojczyznę*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

> Jestem zawsze gotów na wezwanie robotniczo-chłopskiego rządu wystąpić w obronie mojej ojczyzny, Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich i jako wojownik Robotniczo-Chłopskiej Armii Czerwonej przysięgam bronić jej mężnie, umiejętnie, z walecznością i honorem, nie szczędząc swojej krwi i samego życia dla osiągnięcia pełnego zwycięstwa nad wrogami[347].

> Ja, obywatel Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, wstępując w szeregi Robotniczo-Chłopskiej Armii Czerwonej przyjmuję przysięgę i uroczyście obiecuję być uczciwym, odważnym, zdyscyplinowanym, czujnym żołnierzem, surowo chronić wojskową i państwową tajemnicę[348].

Powszechne stają się porównania narodu do armii. „Razem z całą armią klasy robotniczej przepędziliśy wrogów z transportu kolejowego"[349] – stwierdza Łazar Kaganowicz (*Honor*). „Robotniczo-Chłopska Armia Czerwona to tylko przedni szereg walecznego narodu. Za nami miliony i miliony naszego narodu"[350] – oświadcza naczelny wódz armii (*Jeśli jutro będzie wojna*). Na jego wezwanie tłumy ochotników ruszają na front z transparentem: „Jesteśmy szczęśliwi, że wstępujemy w szeregi naszej rodzimej Armii Czerwonej". Wojskowa retoryka i coraz częstsza obecność w fabule osób mundurowych świadczą o rosnącej militaryzacji codziennego życia ekranowej wspólnoty.

Zwykłe, codzienne czynności okazują się wprawą do przyszłej walki. „Ja nie tylko w warsztacie mogę ustanawiać rekordy, ja i w walce będę na przedzie!"[351] – deklaruje zgłaszająca się do komisji mobilizacyjnej ochotniczka (*Jeśli jutro będzie wojna*). „To, że radziecki człowiek znajdując tę kartkę idzie do nas, to nie przypadek"[352] – stwierdza pracownik radzieckiej służby bezpieczeństwa prowadzący śledztwo w sprawie szpiegowskiej szajki (*Konfrontacja*). „Jestem myśliwcem, żołnierzem, czyli powinienem latać tak, by przydało mi się to w przyszłej walce"[353] – oświadcza Czkałow (*Szalony lotnik*). „To hańba nie potrafić strzelać!"[354] – wyrzuca koleżance-rewolucjonistce Michajłow (*Pokolenia zwycięzców*).

Gotowość do podjęcia walki staje się nieodłącznym elementem codziennego życia. Podczas głosowania w sprawie przestawienia fabrycznej produkcji na potrzeby frontu poparcie dla wysuniętego wniosku jest tak gorące, że pominięty zostaje etap liczenia głosów

---

[347] *Sześćdziesiąt dni*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[348] *Frontowe przyjaciółki*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[349] *Honor*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[350] *Jeśli jutro będzie wojna*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[351] Ibidem.
[352] *Konfrontacja*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[353] *Szalony lotnik*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[354] *Pokolenie zwycięzców*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

(*Pogrom Judenicza).* Uczestnicy partyjnego zebrania jednogłośnie podejmują decyzję o dymisji dyrekcji i przekazaniu jej sprawy w ręce organów śledczych (*Górnicy*). Gdy w okresie rewolucji teatralny spektakl zostaje przerwany skierowanym do publiczności pytaniem czy należy rozstrzelać cara (*Lenin w 1918 roku*) odpowiedź jest oczywista: „Co za pytanie! Dawaj dalej!”[355] – ragują pytający.

Wspólnotę ogarnia powszechna jednomyślność i entuzjazm. Wyeliminowane zostają bierność i niezdecydowanie. Przykłady jednych pociągają innych, żarliwość zdaje się przenikać całą zbiorowość. Tamara (*Frontowe przyjaciółki*), choć boi się pracy na froncie, zgłasza się do niej razem z koleżankami: „Mam zostać jedna?”[356] – pyta retorycznie. Do niebezpiecznej akcji poszukiwawczej obecni na zebraniu lotnicy zgłaszają się masowo, wywołując aplauz zgromadzonych (*Zwycięstwo*) (il. 27). Chęć udziału w trudnej wojskowej akcji zgłasza cały oddział Antikajnena (*Za radziecką Ojczyznę*), łącznie z kontuzjowanymi. Za wezwanymi do walki rannymi komunistami, podnoszą się także poszkodowani bezpartyjni (*My z Kronsztadtu*). Pojedyncze głosy sprzeciwu okazują się należeć zawsze do postaci negatywnych – kolaborantów (*Aleksander Newski*), czy bumelantów (*Ziemia woła*) i nie są brane pod uwagę.

W swoim postępowaniu bohater kieruje się zawsze dobrem ogółu. Egoizm okazuje się prowadzić do moralnej degrengolady i prowadzi do wyizolowanie jednostki ze wspólnoty. Skupieni na materialnych korzyściach Artamonowie (*Rodzina Artamonowych*) przeistaczają się w fabrycznych wyzyskiwaczy i stają się obcy dla samych siebie. Zazdrosny o swoje zawodowe i miłosne sukcesy Wasilij Dobriakow (*Ukochana dziewczyna*) izoluje się od przyjaciół i pogrąża w samotności. Sprowadzający się do kwestii materialnych świat mieszkańców polskiego pensjonatu (*Marzenie*) skazany jest na zagładę.

Siłą wyzwalającą wewnętrzną energię jednostki, przydającą jej działaniom celowości, jest udział w zbiorowej misji. Wypełniane powierzonego zadania staje się dla bohatera kwestią honoru. „Ja swojej radzieckiej godności obrazić nie pozwolę (…). Poleci Sasza zamiast Klima, ot co!”[357] – oświadcza matka pilota (*Zwyciestwo*). „Zrobimy to Łazarze Mojsewowiczu. To sprawa honoru kolejarzy” – obiecuje Wasilij Orłow (*Honor*). „Pojawia się takie uczucie, jak gdyby za całe radzieckie życie ja jeden bym odpowiadał. Jak *narkom*[358],

[355] *Lenin w 1918 roku*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[356] *Frontowe przyjaciółki*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[357] *Zwycięstwo*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[358] *Narkom* (od ros. *нарком народный комиссар*) – komisarz ludowy, w administracji ZSRR odpowiednik ministra.

słowo daję”[359] – przyznaje żołnierz pogranicza Anton Michałkow (*Na granicy*). „Zdechnę tu, ale nie dam kołchozowi zginąć!”[360] – stwierdza Aleksandra Sokołowa, obejmująca przewodniczenie spółdzielni (*Ziemia woła*).



Il. 27. Życiem kraju kieruje jednomyślność i entuzjazm. Decyzje podejmowane są przez aklamację, a ochotnicy na niebezpieczne akcje zgłaszają się masowo – *Zwycięstwo*, reż. Wsiewołod Pudowkin, Mosfilm, ZSRR 1938.

Zbiorowe cele traktowane są jak osobiste. Opiekująca się kołchozowym drobiem Annurka (*W poszukiwaniu radości*) traci radość życia, gdy jej zwierzęta morzy choroba. Szczęśliwa z powrotu męża Aleksandra (*Ziemia woła*) zapomina o nim, gdy pojawia się problem w sprawach kołchozowych. Udający się na urlop komendant ochrony pogranicza (*Bohaterowie pustyni*) bez wahania odkłada wizję odpoczynku, by stawić czoło przebywającemu w pobliżu oddziałowi basmaczy (środkowoazjatyckich partyzantów). „My tam takie rzeczy zrobimy! (...) I sprawa jaka będzie – osobiście nasza, państwowa”[361] – przekonuje Warwarę Pasza (*Baby*). „Sprawa państwowa jest ważniejsza od wszystkich

359 *Na granicy,* op, cit. (ścieżka dialogowa).
360 *Ziemia woła*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
361 *Baby*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

innych"[362] – stwierdza krawiec Guriewicz (*Konfrontacja*). „Honoru uczestnictwa w świętej rewolucji nie zamienię na żadne prezenty"[363] – oświadcza profesor Poleżajew (*Delegat floty*).

Kwestie najbardziej prywatne rozpatrywane są przez pryzmat interesów zbiorowych. Car Piotr (*Piotr I*, cz. 1) cieszy się z potomka nie jak ojciec z syna, ale władca z kontynuatora swojego dzieła. Siemion i Nadia (*Wielki obywatel,* cz. 1) swoje wesele organizują, gdy pojawia się konieczność stworzenia okazji do konspiracyjnego spotkania. Dla przebywającego na zesłaniu robotnika ważniejsza okazuje się wiadomość o podziale frakcyjnym wewnątrz partii niż o narodzinach syna (*Pokolenie zwycięzców*).

Dobro ogółu kieruje osobistymi decyzjami bohatera. Natasza Sołowiowa (*Miasto młodzieży*) postanawia odejść od męża, gdy dowiaduje się, że ten chce porzucić pracę przy socjalistycznej budowie. „Na diabła mi taka miłość"[364] – stwierdza. Aleksandra Sokołowa (*Ziemia woła*) woli rozstać się z mężem niż zrezygnować z kierownictwa kołchozu. Sąsiadce radzi:

> Gdzie masz być, jeśli nie na zebraniu. Swoje sprawy rozstrzygamy, nie cudze. Tak mu powiedz. (…) Nie uwierzy, znaczy obcy. Rozwódź się[365].

Pugaczow (*Pugaczow*), by zjednać sobie kozactwo dopuszcza się bigamii, a Razin (*Stiepan Razin*) dla udowodnienia swojego oddania wobec sprawy nie waha się przed zabójstwem kochanki. Ojciec z kilkuletnim synem uzgadniają:

> Ojciec: Póki będę walczył pójdziesz do domu dziecka, dobrze?
> Syn: Dobrze. Walcz żwawiej[366].

Przekonania okazują się ważniejsze od uczuć. Choć niektóre wybory przysparzają bohaterom osobistego cierpienia, bez wahania się na nie decydują, jeśli okazują się zgodne z wyznawanym światopoglądem. Podjęta decyzja szybko okazuje się słuszna, przynosząc bohaterowi zbiorowy szacunek i osobistą satysfakcję.

Po zerwaniu z narzeczoną, która nie chciała z nim dzielić trudów pracy na prowincji Kuźma Kałużnyj (*Doktor Kałużnyj*) oddaje się całkowicie zadaniom zawodowym, szybko osiągając na tym polu sukcesy. Spotykając po dłuższym czasie dawną miłość, nie żałuje rozstania dostrzegając w dziewczynie próżność i konformizm. Porzucona przez męża dla innej kobiety Warwara (*Baby*) wiarę w siebie odnajduje w pracy. Osiągając zawodowy sukces

[362] *Konfrontacja*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[363] *Delegat floty*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[364] *Miasto młodzieży*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[365] *Ziemia woła*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[366] *My z Kronsztadtu*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

i powszechny szacunek nie pragnie już powrotu niedoceniającego ją męża. Opuszczona przez męża Aleksandra Sokołowa (*Ziemia woła*) angażuje się w pracę na rzecz kołchozu, wbrew jego przewidywaniom zyskując społeczne poważanie i poprawiajac byt swojej rodziny. Ostatecznie, wraca do niej także mąż, przyznając się do błędu.

Zawodowa aktywność weryfikuje wartość jednostki. Ma bezpośredni wpływ nie tylko na ocenę jej społecznej przydatności, ale także fizycznej atrakcyjności. Gdy Warwara Kładowa (*Baby*) zdobywa tytuł przodowniczki pracy, jej fotografia w gazecie staje się przedmiotem podziwu: „Trudno Warwarę poznać. Stała się pięknością”[367] – stwierdzają znajomi. Natasza (*Miasto młodzieży*) opuszcza męża, który chce porzucić pracę na socjalistycznej budowie. Gdy jednak mężczyzna ostatecznie nie wyjeżdża, ale zaczyna bardziej angażować się w wykonywane obowiązki, uczucia dziewczyny wobec niego okazują się nadal żywe.

Prymat zawodowej aktywności spycha na bok kwestię płciowości. Małżonka komendanta oddziału określana jest jako „jego bojowy towarzysz żona”[368]. Śledzącemu wzrokiem za Galiną Stiepanowi (*Poszukiwacze złota*) stróż wyjaśnia: „To nie baba, to kierownictwo”[369]. Natasza (*Frontowe przyjaciółki*) oświadcza rannemu majorowi: „Nie jestem babą, jestem medycznym pracownikiem!”[370].

Małżeństwo ani rodzina nie wydają się niezbędną drogą dla samorealizacji bohatera (*Doktor Kałużnyj*, *Baby*). Funkcja rodziny polega głównie na mobilizacji jednostki do bardziej aktywnego uczestnictwa w życiu zbiorowym. Uznawana za wzorową rodzina Orłowów (*Honor*) składa się z zasłużonego w wojnie domowej ojca oraz synów – przodownika pracy i żołnierza wojsk pogranicza. Iwan Łautin (*Nauczyciel*) szczyci się swoimi synami, z których trzech zginęło walcząc w wojnie domowej, a czwarty otrzymał nominację na delegata do Rady Najwyższej ZSRR. Warwara (*Na granicy*) okazuje się pochodzić z „dobrej rodziny” nie dlatego, że ta jest zamożna lub posiada szlachetne korzenie, ale ponieważ jej członkowie brali udział w walce za ojczyznę.

Mocniejszą od rodzinnej zażyłości okazuje się więź łącząca jednostkę ze zbiorowością. Na ścianach baraku, w którym mieszkają dziewczęta-sanitariuszki (*Frontowe przyjaciółki*) wiszą fotografie nie ich krewnych, ale partyjnych przywódców. Nina Babanowa (*Zasada życia*) przez lata odmawia wyjawienia rodzicom, kto jest ojcem jej dziecka, tajemnicę zdradza jednak na komsomolskim zebraniu:

---

[367] *Baby*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[368] *Bohaterowie pustyni*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[369] *Poszukiwacze złota*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[370] *Frontowe przyjaciółki*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

> Było mi wstyd, kto jest ojcem mojego dziecka. Sądziłam, że to moja własna, osobista nienawiść, ale zapomniałam, że ten człowiek żyje nie jeden, przychodzą do niego inni, a on łamie im życie[371].

Solidarność z najbliższymi okazuje się wtórna wobec lojalności względem wspólnoty. Car Piotr (*Piotr I*, cz. 2) uznając postępek swojego syna za antypaństwowy proponuje dla niego najwyższy wymiar kary. Olga (*Wielki obywatel*, cz. 1) natykając się na list sugerujący udział męża w spisku, bez wahania zanosi pismo jego oponentowi. Ilia Artamonow (*Rodzina Artamonowych*) porzuca dom i najbliższych, by dołączyć do ruchu rewolucyjnego.

To kolektyw daje poczucie bliskości, jest dla bohatera źródłem wsparcia i autorytetu. Niespokrewnieni ze sobą oficerowie okrętu wojennego zwracają się do siebie per „bracie" (*Czwarty peryskop*), a koledzy z pierwszej linii frontu mówią do siebie „przyjacielu" (*Jeśli jutro będzie wojna*). Samotnie wychowująca dziecko Natasza Sołowiowa (*Miasto młodzieży*) opiekę nad niemowlęciem powierza koleżankom z pracy. Warwarę (*Ukochana dziewczyna*), gdy zostaje matką, prezentami dla niemowlęcia obdarowują koledzy z fabryki. Opuszczonym przez mężów Aleksandrze (*Ziemia woła*) i Warwarze (*Baby*) środków potrzebnych na wychowanie potomstwa dostarcza praca i to w wysokości większej niż wcześniej mąż. Zgłaszająca się do komisji mobilizacyjnej matka nie martwi się o los swojego dziecka: „Sierotą nie będzie. Wyrośnie na bolszewika"[372] – stwierdza (*Jeśli jutro będzie wojna*).

Kolektyw troszczy się o jednostkę, rzadko jednak interweniuje bezpośrednio w jej życie. Dyscyplina, która dla wspólnoty końca lat trzydziestych staje się kwestią kluczową, wpływa na uruchomienie w jednostce mechanizmów autosubordynacji. Bohater sam dokonuje zmian w swoim postępowaniu, antycypując niesioną pomoc. Społeczny sędzia, który udaje się do Warwary (*Ukochana dziewczyna*), by przekonać ją do pogodzenia się z Wasilijem, zastaje młodych już w zgodzie. Wołodia Sołowiow (*Miasto młodzieży*), sfrustrowany niemożliwością zawodowej realizacji, zamierza opuścić socjalistyczną budowę, w ostatniej chwili jednak decyduje się zawrócić i podjąć przerwany trud. Koledzy profesora Antonowa (*Sześćdziesiąt dni*) oferują mu pomoc w nauce teorii taktyki wojskowej, ten jednak udowadnia swoje taktyczne zdolności w praktyce.

Dyscyplina i wyczulenie na wszelkie przejawy nielojalności wobec wspólnoty są ważnym elementem walki z jej wrogami. Złowroga działalność rozwijana wewnątrz kraju wymaga czujności i zaangażowania całego społeczeństwa. Partyjny sekretarz Primak (*Górnicy*) wzywa:

---

[371] *Zasada życia*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[372] *Jeśli jutro będzie wojna*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Zapamiętajmy raz na zawsze, że nam szkodzili, szkodzą i będą szkodzić. I dlatego trzeba, by wszędzie, w każdej naszej kopalni, pełnym życiem żyła bolszewicka organizacja, [biło – M.L.] bolszewickie serce, pracował bolszewicki rozum. Żeby każda nasza kopalnia stanowiła prawdziwą bolszewicką cytadelę. Żeby każdy obywatel Związku Radzieckiego, towarzysze, każdy partyjny i niepartyjny bolszewik, gdzie by nie był, w pracy czy u siebie w domu, był uważnym stróżem[373].

Wróg może kryć się wszędzie. To już nie łatwy do identyfikacji kułak lub dorobkiewicz-nepowiec, ale przedstawiciel radzieckiej inteligencji technicznej (*Honor, Ziemia woła, Wielki obywatel,* cz. 2), kierownik (*Noc we wrześniu, Górnicy*), a nawet partyjny funkcjonariusz (*Wielki obywatel,* cz. 1, *Zasada życia*, *Ziemia woła*, *Lenin w Październiku*, *Lenin w 1918 roku*) (il. 28). Nieufność staje się powszechna i każe podejrzewać każdego. Wróg jest tym trudniejszy do wykrycia, że przenika w system wspólnoty i posługuje się używanymi przez nią środkami. „Pod ich [tj. bolszewików – M.L.] hasłami, do naszego celu"[374] – knuje plan sabotażysta Kartaszow (*Wielki obywatel*, cz. 1). Bolszewik Maksym ostrzega:

Wszystko to szyte jest białymi nićmi. A trudne dlatego, że wszystkim tym zajmują się nie kułacy, nie Curzoni, nie oficerowie z pagonami, ale ludzie, którzy nazywają się towarzyszami, członkami partii. Co by nimi nie kierowało – tchórzostwo, niewiara, podłość – to dla nas teraz nieważne. Psychologią będziemy zajmować się potem. Ważne jest, by wiedzieć jedno: oni stoją w poprzek drogi, po której kroczy rewolucja"[375].

Charakterystyczną cechą wroga jest ślad politycznej lub społecznej niesubordynacji w przeszłości. Złożona przed laty samokrytyka (Fajbużyński – *Górnicy*), współpraca z osobami zdemaskowanymi jako „banda trockistowsko-zinowiewowska"[376] (Wołkow – *Na granicy*) czy nawet alternatywna do bolszewickiej działalność w okresie przedrewolucyjnym (Ziemcew – *Wielki obywatel*, cz. 2) stają się uzasadnioną przesłanką do podejrzeń. Dawne błędy zostają wyciągnięte na światło dzienne, uniemożliwiając jednostce udział we wspólnocie. Dokonane wcześniej niej zasługi nie mają wpływu na ocenę postaci. To, co złe zostaje wyolbrzymione, to co dobre – zbagatelizowane. Panuje domniemanie winy. Lenin poucza Gorkiego (*Lenin w 1918 roku*), który próbuje wstawić się za znajomym pracownikiem naukowym:

Gorki: Bataszow ukrywał naszych

---

[373] *Górnicy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[374] *Wielki obywatel*, cz. 1, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[375] Ibidem.
[376] *Na granicy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Lenin: A może on w ogóle jest dobrotliwy, wcześniej ukrywał naszych, a teraz ukrywa naszych wrogów?

Gorki: To człowiek nauki.

Lenin: Nie, nie, Aleksieju Maksymowiczu. Takich nie ma[377].



Il. 28. Wróg ukrywa się głęboko w strukturach wspólnoty. Odnaleźć go można między innymi w osobie sekretarza gubernianlnego komitetu partii (Iwan Biersieniew – z prawej) – *Wielki obywatel*, część 1, reż. Fridrich Ermler, Lenfilm, ZSRR 1937.

Konstrukcja charakteru negatywnego opiera się na przeciwieństwie wobec bohatera pozytywnego. Gdy cechą tego drugiego jest altruizm i gotowość do poświęceń dla dobra wspólnoty, antybohater okazuje się egoistą, dbającym jedynie o własną wygodę. Przebywający na zsyłce bolszewik Sasza i mienszewik Żenia (*Pokolenie zwycięzców*) zachowują się w dokładnie odmienny sposób. Gdy pierwszego w paczce ze stolicy najbardziej interesuje gazeta z wiadomościami z kraju, drugi szuka w niej herbaty i innych produktów materialnych. Sasza ubiera się w prosty sposób i nie ma nic przeciwko dzieleniu życia z biedną miejcową rodziną, Żenia nie rezygnuje ze swej elegancji i nie może się obejść bez

[377] *Lenin w 1918 roku*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

wygód. Zdemaskowany Gałkin (*Konfrontacja*) wyznaje powód swojej współpracy z obcą agenturą:

> Dla przyjemności, z książeczką czekową, mogę kupić wszystko, czego zapragnę: miłość, komfort, przyjemność! (…) Myślałem, że o tej porze będę siedzieć w kawiarni, palić cygaro, słuchać muzyki. Zamiast tego jestem tu, aresztowany. Wszystkie marzenia rozwiały się jak dym[378].

Działania antybohatera są przemyślane i zaplanowane. Nie kieruje nim gorączkowość ani żywiołowa chęć zemsty za doznane krzywdy. Swoje czyny podejmuje w oparciu o chłodną kalkulację. „Pracowałem nad językiem rosyjskim 2 godziny dziennie, teraz będę [pracować – M.L.] 3 godziny!”[379] – zapowiada wrogi japoński oficer planując dalsze szkodnictwo (*Wołoczajewskie dni*). Sabotażysta Borowski (*Wielki obywatel*, cz. 1) podsumowuje uknuty plan:

> Walka przyjmuje nowe formy. Schodzimy do podziemia. Będziemy walczyć nowymi metodami. (...) Musimy stworzyć wrażenie, że nas już nie ma i zebrać, wzmocnić siły[380].

Celem wroga jest zaszkodzenie radzieckiemu porządkowi. Podejmuje próby przeszkodzenia w realizacji planu pięcioletniego (*Wielki obywatel*, cz. 1), stara się utrudnić proces industrializacji (*Miasto młodzieży*, *Noc we wrześniu*, *Honor*) i kolektywizacji (*Ziemia woła*, *Zaorany ugór*). Jego działania posiadają wyraźny polityczny kontekst. Wśród antybohaterów znajdują się biali, mienszewicy, trockiści, zinowiewowcy, bucharinowcy – wszyscy uznani przez bolszewików za zdrajców. Rewolucja i jej osiągniecia okazują się wyłączną zasługą jednej partii. Inne rewolucyjne frakcje to „smutni pesymiści”, „bandyci”, wyznający „polityczny idiotyzm”, „polityczne prostytutki”, „zdrajcy” którzy „sprzedali partię, sprzedali plany KC”[381]. Komendant straży granicznej Tarasow (*Na granicy*) przesłuchując podejrzanego, który stwierdza, że miał za zadanie ustanowić łączność z przedstawicielem opozycyjnej grupy politycznej, ripostuje: „Opozycyjnej? Powiedźcie prościej: bandycko-faszystowskiej”[382]. „Każdy kto pójdzie za nimi [tj. frakcjonistami – M.L.], przestanie być wojownikiem, bolszewikiem, rewolucjonistą!”[383] – podsumowuje Maksym (*Wielki obywatel*, cz. 1). Wszyscy znajdujący się poza partią i kręgiem jej oddziaływania, traktowani są jak zdrajcy komunistycznej filozofii.

---

[378] *Konfrontacja*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[379] *Wołoczajewskie dni*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[380] *Wielki obywatel*, cz. 1, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[381] *Lenin w Październiku*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[382] *Na granicy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[383] *Wielki obywatel*, cz. 1, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Nieprzyjaciel nigdy nie działa w pojedynkę. Jego poczynania są częścią większego planu, którego autorstwo przypisywane jest zwykle nieokreślonemu zagranicznemu centrum. Borowski i Kartaszow (*Wielki obywatel,* cz. 1) na spotkanie umawiają się w zagranicznym konsulacie, nie precyzując o jaki chodzi. Kierownictwo kopalni (*Górnicy*) oskarżone zostaje o powiązania z agentami obcych wywiadów, bez podania nazw państw. Gdy Koczin (*Konfrontacja*) próbuje dowiedzieć się jakiej narodowości był szpieg, który zabił jego ukochaną, prowadzący sprawę oficer śledczy ripostuje: „Czy to nie wszystko jedno? Znajdujemy się w kapitalistycznym okrążeniu i często o tym zapominamy”[384].

W sieć swoich knowań antybohater wciąga słabe i naiwne jednostki, przekupstwem lub szantażem przekonując je do współpracy. Udział w spisku kończy się dla nich zwykle tragicznie. „Zabiję – zginę, nie zabiję – też zginę”[385] – rozważa zmuszany do zabójstwa chłop (*Wielki obywatel*, cz. 2). „Byłam wtedy dziewczynką, głupią dziewczynką (...). Boże mój, przecież ja niczego nie rozumiałam”[386] – przyznaje z żalem nagabywana przez obcy wywiad Ksenia (*Konfrontacja*). Nieświadomość osoby wciągniętej przez spiskowca do współpracy, nie stanowi dla niej usprawiedliwienia. Każda pomoc wrogowi, nawet ta udzielona bezwiednie, zostaje ukarana. „Przestałeś być komunistą, gdy straciłeś czujność”[387] – słyszy zdymisjonowany dyrektor kopalni (*Górnicy*).

Rozprawa z antybohaterem jest bezwzględna. Jego podstępność, amoralność i obłuda uzasadniają surowość kary. „Wroga nie należy puszczać z pola walki, tak by ani jeden nie uszedł. Niedorąbany las znów odrasta”[388] – poleca potomnym Suworow (*Suworow*). „Mówią, że jesteśmy surowi. Absurd! Odwrotnie, jesteśmy zbyt miękcy”[389] – stwierdza Lenin (*Lenin w 1918 roku*). „Jak długo ręka się obraca, jak długo język mówi choć słowo, trzeba zniszczyć wroga do końca”[390] – wzywa przewodniczący partyjnego komitetu rejonowego Michajłow (*Ostatnia noc*). „Każdego kto podniesie rękę na rewolucję poślemy do diabła”[391] – mobilizuje towarzyszy rewolucjonista (*My z Kronsztadu*).

Ostrą rozprawę z wrogiem ułatwia dehumanizacja jego postaci. Porównywany bywa do brudu, skazy, robactwa. Jego postępowanie zdaje się pozbawiać go w oczach wspólnoty ludzkich cech i sprowadzać do najniższych kategorii. „Gad. Tylko jadu napluł. Niszczyć

[384] *Konfrontacja*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[385] *Wielki obywatel,* cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[386] *Konfrontacja*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[387] *Górnicy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[388] *Suworow*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[389] *Lenin w 1918 roku*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[390] *Ostatnia noc*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[391] *My z Kronsztadu*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

takich bezlitośnie"[392] – stwierdzają obserwujący zatrzymanie sabotażysty (*Honor*). „Zmyjemy tę hańbiącą plamę z powierzchni słynnego miasta Komsomolska!"[393] – deklaruje po wrogim ataku na elektrownię Andriej (*Miasto młodzieży*). „Zabij ich, gadów!"[394] – nakazuje odchodzącemu na front Nowikowowi zwierzchnik (*Ojczyzna wzywa*). „Naród wymaga od nas byśmy oczyścili radziecką ziemię od wszelkiej nieczystości. I my to zrobimy, towarzysze"[395] – oświadcza Szachow (*Wielki obywatel,* cz. 2). Sabotażysta Borowski (*Wielki obywatel,* cz. 1) zapowiada: „Póki żyję, póki chodzę, ruszam się, póki pełzam, oddycham, niczego nie zapomnę i niczego nie przebaczę"[396].

Ukaranie wroga dokonuje się zwykle w finale filmu i jest zwieńczeniem jego przekazu. Wymierzenie sprawiedliwości zdrajcy jest źródłem zbiorowej satysfakcji. Osąd dokonywany jest w imieniu wspólnoty. Odpowiedzialność za los sądzonych zostaje zdjęta z decydujących jednostek i organów. Od wyroku zbiorowości nie ma też odwołania. W filmie *W poszukiwaniu radości* narrator informuje: „Wielkim sądem sądziła radziecka ziemia tych, którzy podnieśli na nią rękę. Lud wyrwał zgniłe korzenie"[397]. Szachow (*Wielki obywatel,* cz. 1) ostrzega: „I każdego kto stanie na jej [partii – M.L.] drodze, każdego kto spróbuje zatrzymać naszą pracę – lud zniszczy"[398].

Partia i lud (ros. *народ*) stają się pojęciami bliskimi, niemal zbieżnymi. Stosowane są zamiennie. „Towarzysze, oni przygotowują wielkie przestępstwo przeciw KC naszej partii, przeciw ludowi!"[399] – ostrzega Maksym (*Wielki obywatel*, cz. 1). Przyjaciele podsumowują dziedzictwo zmarłego Szachowa (*Wielki obywatel*, cz. 2): „To nam zostawił! Wielką nienawiść do naszych wrogów, wielką wiarę w nasze zwycięstwo i wielką miłość do ludu, do partii!"[400]. Stalin tłumaczy Czkałowowi (*Szalony lotnik*): „Świat będzie patrzył na wasz samolot, na to, do czego zdolni są bolszewicy ze swoimi 5-latkami (...) I nie tylko oni, ale krew, krew długiej walki, lata cierpień i pracy całego naszego ludu uczyniły możliwym ten lot"[401].

Partyjność społeczeństwa – rozumiana jako lojalność wobec bieżących partyjnych wytycznych – staje się powszechna. Sama przynależność do partii pozostaje jednak

---

[392] *Honor*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[393] *Miasto młodzieży*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[394] *Ojczyzna wzywa*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[395] *Wielki obywatel*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[396] *Wielki obywatel*, cz. 1, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[397] *W poszukiwaniu radości*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[398] *Wielki obywatel*, cz. 1, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[399] Ibidem.
[400] *Wielki obywatel*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[401] *Szalony lotnik*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

traktowana jako wyróżnienie. Partia jest kręgiem posiadającym dostęp do źródeł politycznego oświecenia. Zwykli obywatele pozostają poza jego granicami, nie przestając aspirować do roli wyznawców partyjnych zasad. Aleksandra Sokołowa (*Ziemia woła*) stwierdza: „Choć według kieszeni jestem bezpartyjna, to dusza u mnie zahartowała się partyjna!”[402]. Tkaczenko (*Czołgiści*) ogłasza zgromadzonym żołnierzom:

> Żyliśmy jak bolszewicy, pracowaliśmy i budowaliśmy jak bolszewicy i będziemy walczyć jak bolszewicy! I zwyciężymy, zwyciężymy dlatego, że sztuki zwyciężać uczyła i uczy nas nasza wielka komunistyczna partia z towarzyszem Stalinem na czele[403].

Partia stonowi elitę, udział w szeregach której zobowiazuje do zachowań wzorowych, godnych powszechnego uznania. „Mnie do partii przyjęli, znaczy kilka razy lepiej powinienem żyć i pracować!”[404] – stwierdza Czkałow (*Szalony lotnik*). Beta (*Przyjaciele*) opowiada z podziwem o spotkanym zmarłym bolszewiku:

> Trzynaście kul przebiło jego ciało, ale wstał, wyciągnął do mnie rękę i powiedział: «Dziękuję, towarzyszu». Potem... na piersi, wyciągnął to. O tu przebiła ją [partyjną legitymację – M.L.] kula. «Przekaż ją Aleksiejowi» – powiedział i umarł[405].

Przedstawiciele partii wykazują się najbardziej szlachetnym cechami, wysoką moralnością, mądrością, spokojem, męstwem. Partyjny funkcjonariusz zwykle jest postacią kluczową dla rozwoju fabuły. To on rozpoznaje czyhające zagrożenie i pomaga mu zapobiec. W *Mieście młodzieży* śmierci z rąk ukrytego sabotażysty pomaga bohaterce uniknąć oficer służb bezpieczeństwa. W *Nocy we wrześniu* obecność wysokiego przedstawiciela partii pozwala uratować reputację niesłusznie oskarżanego górnika-rekordzisty. W *Honorze* dopiero przybycie sekretarza komitetu rejonowego pozwala na wyjaśnienie narastających w zakładzie nieporozumień i zdemaskowanie prawdziwych winnych serii kolejowych niepowodzeń. Aniołami-stróżami protagonisty w *Konfrontacji* są przedstawiciele radzieckich służb bezpieczeństwa, ratujący go przed mimowolnym udostępnieniem państwowych tajemnic obcemu agentowi.

Wsparcie partyjnego opiekuna wydaje się niezbędne dla osiągnięcia przez protagonistę zamierzonego sukcesu. To on pomaga bohaterowi odkryć w sobie talent i cechy niezbędne dla pomyślnego przeprowadzenia śmiałych zamierzeń dla dobra wspólnoty. Kandydaturę Aleksandry Sokołowej (*Ziemia woła*) na przewodniczącą kołchozu wysuwa

---

[402] *Ziemia woła*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[403] *Czołgiści*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[404] Ibidem.
[405] *Przyjaciele*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

sekretarz partyjnego komitetu rejonowego. Talent przodownika pracy Matwiejowi Bobyliewowi (*Górnicy*) pomaga w sobie odkryć partyjny sekretarz Primak. Możliwość ustanowienia rekordu Mitii Orłowowi (*Honor*) otwiera naczelnik oddziału politycznego Szagin. Pomocą w organizacji medycznych eksperymentów Kuźmie Kałużnemu (*Doktor Kałużny*) służy sekretarz miejscowego komitetu partyjnego.

Partia, poprzez jej przedstawicieli, wydaje się warunkować i uczestniczyć w odnoszonym przez bohatera sukcesie. Każde znaczące osiągnięcie czy rekord opatrzone są wizerunkami najwyższych przedstawicieli partyjnych. Na froncie lokomotywy, na której Orłow (*Honor*) ustanawia rekord, umocowany jest portret Stalina. Ekipa Czkałowa (*Szalony lotnik*), po dokonaniu pierwszego międzykontynentalnego przelotu do Ameryki, witana jest wśród rozwieszonych w mieście podobizn politycznych oficjeli. Portrety partyjnych przywódców dekorują ściany sal zebrań, szkół i prywatnych gabinetów (*Górnicy, Zaorany ugór*, *Nauczyciel*).

Partia jest niezbędnym elementem radzieckiej rzeczywistości. Bez niej wyszsto zdaje się tracić sens. Olga (*Górnicy*) obawiając się wykluczenia z partii myśli o samobójstwie. „Gdzież mi bez partii?!”[406] – stwierdza przybity groźbą odebrania mu partyjnej legitymacji Makar (*Zorany ugór*). Partyjne polecenia wykonywane są bezdyskusyjnie, w poczuciu zaszczytu płynącego z udziału w jej planach. Kierownik budowy Komsomolska (*Miasto młodzieży*) oświadcza uroczyście:

> Partia przykazała nam stworzyć na brzegach Amuru miasto obrony. Wypełniając wolę partii zbudowaliśmy to miasto na postrach wszystkim wrogom[407].

Aspekt ideologiczny traktowany jest jako podstawa funkcjonowania wspólnoty. Moment rewolucji i fundacji radzieckiej państwowości okazuje się punktem przełomowym, umożliwiającym jej faktyczny rozwój. „17 lat temu, my starcy wywalczyliśmy od białej hałastry prawo do szczęśliwego życia”[408] – wspomina rewolucję Stiepan Nikiticz (*Miasto młodzieży*). Jegorow (*Pogrom Judenicza*) zwraca uwagę mieszkańcom Piotrogrodu na przeszłość ich dzielnicy:

> Pomyślcie sami: co za życie było na tej przeklętej ulicy Szczęśliwej. Poza knajpami i cerkwiami, co widzieliśmy? Ani prawdy, ani radości, niczego. Żyliśmy bez nadziei na chleb, w wiecznym smutku, we łzach! Nocą, ciemną nocą było nasze życie![409].

[406] *Zorany ugór*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[407] *Miasto młodzieży*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[408] Ibidem.
[409] *Pogrom Judenicza*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Wraz z radzieckim ustrojem członkowie wspólnoty zdają się zyskiwać perspektywy sprawiedliwości, dostatku, szczęścia. „Przy radzieckiej władzy nic [tj. żadne zasługi – M.L.] nie przepadnie"[410] – zapewnia Praskowia (*Ziemia woła*). „Radziecka władza to sprawiedliwa władza"[411] – nie traci wiary w uczciwy osąd zwierzchników Orłow (*Honor*). Zachwycona karierą swojego syna Guriewiczowa (*Konfrontacja*) pyta: „Niech pan powie (…), gdzie, w jakim innym kraju, przy jakiej innej władzy, syn żydowskiego biedniaka z miasteczka może zostać pułkownikiem?"[412]. Dumny ze swoich dzieci Iwan Łautin (*Nauczyciel*) stwierdza:

> Czym ja ich takimi uczynił? Czyż matka ich takimi uczyniła? Radziecka władza ich takimi uczyniła! Niech żyje ta władza![413].

Używana przez bolszewików retoryka często podkreśla aspekt (prawdziwego) życia, niesionego przez nowy ład. „Chroń życie, zostaw z tyłu śmierć!"[414] – wzywa partyzantów Andriej (*Wołoczajewskie dni*). „Umierać nie trudno. A my za tymi, którzy chcą żyć, żyć jak można najdłużej, walczyć, bić wroga i zwyciężać"[415] – tłumaczy Czkałowowi Stalin (*Szalony lotnik*). ZSRR zdaje się oferować swoim mieszkańcom dostęp do życia pełnego, autentycznej samorealizacji, nieosiągalnych w innym ustroju.

Radzieckie osiągnięcia zdają się prześcigać dotychczasowe światowe standardy pracy, moralności, społecznych swobód. Szachow (*Wielki obywatel*, cz. 2) nie tylko pozwala odejść, ale jeszcze proponuje posiłek swojemu niedoszłemu zabójcy. Czkałow (*Szalony lotnik*) w trakcie ustanawiania rekordu odmawia założenia maski tlenowej, oszczędzając tlen dla towarzyszy. Aleksandra Sokołowa (*Ziemia woła*) odrzuca zaloty młodego traktorzysty, pozostając wierna mężowi, mimo że ten ją opuścił. Radziecki ułan (*Jeśli jutro będzie wojna*) mimo odniesionej rany dosiada się na konia towarzysza i walczy dalej, zmieniając rękę, w której trzyma szablę.

Kraj staje się przedmiotem powszechnego podziwu. „Życie u nas jakie! Dokąd chcesz idź, co chcesz rób, wszystko otwarte, wszystko zrozumiałe i żadnej mgły"[416] – przekonuje Siemion (*Ukochana dziewczyna*). „Proletariat całego świata patrzy na dzisiejsze święto – niech widzi jak nowi, prawdziwi gospodarze rozprawiają się z ostatkami swojej strasznej przeszłości"[417] – stwierdza Primak (*Górnicy*). „Wszyscy jesteśmy prości, zwykli, a jednak z

[410] *Ziemia woła*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[411] *Honor*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[412] *Konfrontacja*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[413] *Nauczyciel*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[414] *Wołoczajewskie dni*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[415] *Szalony lotnik*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[416] *Ukochana dziewczyna*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[417] *Górnicy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

jakiegoś powodu z zagranicznych krajów do nas po rozum jeżdżą. Całą drogę wokół Kremla już w pył rozjechali!"[418] – zauważa Aleksandra Sokołowa (*Ziemia woła*). Szachow (*Wielki obywatel,* cz. 2) zachwyca się:

> Ludowy wyczyn codziennie, co godzina, co sekunda rodzi na świat niewidziane jeszcze w historii ludzkości formy, stosunek do pracy, życia, stosunek człowieka do człowieka. Już wyrastają piękne zarysy nowego, wolnego człowieka – twórcy i przebudowującego[419].

Starania radzieckiej wspólnoty podejmowane są w imieniu całej ludzkości, mają na względzie dobro każdego człowieka. Górnicy zwiększają wydobycie węgla „nie dla planu, nie dla procentu, a dla szczęścia ludzi"[420]. Rewolucjoniści okazują się „w walce oddawać krew za szczęście ludzkości"[421]. Na publicznym zebraniu Szachow (*Wielki obywatel,* cz. 2) poucza:

> Partia bolszewików, w którą naród włożył całą swoją wiarę, partia bolszewików, dla której naród oddaje swoich najlepszych synów buduje nowe życie! Realizuje wielkie marzenie ludzkości![422]

Wspólnota przyjmuje kształt narodu oświeconego, wypełniającego misję istotną dla całej ludzkości. „Czerwony kolor jest niepokonany. To nie tylko kolor krwi, to kolor stworzenia, to jedyny, tworzący życie kolor w przyrodzie"[423] – stwierdza znacząco profesor Poleżajew (*Delegat floty*). „Za nami większość ludu, za nami większość pracujących i ugniatanych na całym świecie, za nami sprawa sprawiedliwości, nasze zwycięstwo jest pewne!"[424] – oświadcza Lenin (*Człowiek z karabinem*). Czkałow (*Szalony lotnik*) przekonuje:

> Jeśli bowiem nasz radziecki naród, przewodzący ludzkości na drodze do ogólnoświatowego komunizmu, pragnie jednego i tego samego, to pragnienie to niechybnie będzie zrealizowane![425]

Pomyślnie realizująca wszystkie swoje zamierzenia wspólnota jest samowystarczalna. Świat zewnętrzny jest dla niej źródłem zagrożenia, a rzadkie z nim relacje naznaczone są poważną dozą nieufności. „Nie uwierzymy przypadkowym, a być może kłamliwym i

---

418 *Ziemia woła,* op, cit. (ścieżka dialogowa).
419 *Wielki obywatel*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
420 *Noc we wrześniu*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
421 *Ostatnia noc*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
422 *Wielki obywatel*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
423 *Delegat floty*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
424 *Człowiek z karabinem*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
425 *Szalony lotnik*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

prowokacyjnym informacjom. Wiadomo nam, że radzieckie sukcesy nie zawsze cieszą naszych sąsiadów”[426] – zauważa radziecki dowódca (*Zwycięstwo*).

Występujący w filmie cudzoziemcy są podstępni, brutalni i niegodziwi. Atakują słabszych (kobiety, dzieci, starców – *Frontowe przyjaciółki, Aleksander Newski, Amangeldy, Przyjaciele*), łamią podjęte zobowiązania (*Ojczyzna wzywa, Wołoczajewskie dni*), są nielojalni wobec swoich (*Czołgiści, Wołoczajewskie dni*). Brak im honoru i moralnych zasad. Symbole religijne, jakimi się posługują, w zestawieniu z czynionymi okrucieństwmi podkreślają ich obłudę (*Aleksander Newski, Marzenie, Miasto młodzieży*). Charakteryzuje ich ignorancja i pycha. „Świat powinien wiedzieć, że bierzemy zbrojną ręką wszystko, co uważamy za swoje”[427] – oświadcza Pełnomocnik Najwyższego Władcy Niemiec (*Czołgiści*). „Niech żyje nasza rasa! Niech żyją nasze kolonie na wschodzie!”[428] – wykrzykuje obcy oficer do swoich żołnierzy (*Jeśli jutro będzie wojna*). Ich działania noszą podstępny, bandycki charakter. Plansza tekstowa w filmie *Za radziecką Ojczyznę* informuje: „Szjuckorowskie[429] oddziały białych Finów rozbójniczym napadem w krótkim czasie zagarnęły większą część radzieckiej Karelii”. Wojenny komunikat (*Ojczyzna wzywa*) donosi: „Wilk zrzucił owczą skórę. Dopiero co, bez wypowiedzenia wojny, bez ostrzeżenia, podarłszy jak kartkę papieru wszystkie swoje zobowiązania, wróg przeszedł nasza granicę”[430].

Współczesne państwa kapitalistyczne stawiają swoich obywateli w bezwyjściowej, tragicznej sytuacji. Bohaterowie mieszkający na wschodnich kresach Rzeczypospolitej (*Marzenie*) pozbawieni są możliwości godnej pracy i zarobku (il. 29). Filmowa plansza tekstowa daje topograficzny ogląd miasteczka, będącego miejscem akcji: „W tym mieście było 5 kościołów, 2 więzienia, 4 fabryki, 39 domów publicznych i 240 punktów handlowych”[431]. W nazistowskich Niemcach szaleje rasizm (*Profesor Mamłok, Rodzina Oppenheim*) i ideologiczne prześladowania (*Żołnierze błot*). W tym smutnym świecie wyzysku, przemocy i dyskryminacji jedyną ostoją moralności jest podziemny ruch komunistyczny, kojarzony ze Zwiazkiem Radzieckim.

---

[426] *Zwycięstwo*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[427] *Czołgiści*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[428] *Jeśli jutro będzie wojna*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[429] Od szwed. *Skyddskår* – Oddziały Obrony, ochotnicza organizacja wojskowa biorąca udział w fińskiej wojnie domowej 1918 r. po stronie białych.
[430] *Ojczyzna wzywa*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[431] *Marzenie*, op, cit. (ścieżka dialogowa).



Il. 29. Kapitalistyczny świat stawia jednostkę w sytuacji patowej. Anna (Jelena Kuźmina) mieszkająca na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej po latach poniewierki znajduje się na bruku – *Marzenie*, reż. Michaił Romm, Mosfilm, ZSRR 1941.

Bezduszność obcokrajowca, szczególnie najeźdźcy, podkreśla jego wygląd, upodabniający go do pozbawionej uczuć maszyny. W *Jeśli jutro będzie wojna* wyobrażenia nieprzyjaciela zastępuje widok elementów jego sił zbrojnych. Zamiast ludzi, kamera pokazuje zbliżenia czołgów, luf i poruszających się gąsienic. Twarze żołnierzy ukryte są w cieniu lub pod hełmami. Rycerze zakonu krzyżowego (*Aleksander Newski*) są sztywni i niemal pozbawieni mimiki. Ich hełmy przyozdobione makabrycznymi symbolami wywołują niemiłe skojarzenia (il. 30). Precyzyny marsz nieprzyjacielskiego oddziału białych Finów na tle śniegu odrealnia przeciwnika, upodabniając go do geometrycznej figury (*Za radziecką Ojczyznę*).

Beznamiętny, przypominający automat wróg przeciwstawiony zostaje rozentuzjazmowanemu, ekspresyjnemu radzieckiemu tłumowi. Zimny i nieprzyjazny świat obcych znajduje się na drugim biegunie ciepłej, troskliwej wspólnty. Z otoczenia wroga

usunięte zostają postaci dzieci i kobiet (te ostatnie, jeśli się pojawiają, reprezentują moralny upadek, jak prostytutka w wiosce białych w Mandżukuo – *Na granicy*). To, co niewinne, delikatne i piękne zarezerwowane jest dla przestrzeni radzieckiej.



Il. 30. Cudzoziemiec od pierwszego spojrzenia sprawia nieprzyjemne wrażenie. Makabryczne symbole na hełmach teutońskich rycerzy nadają im nieludzki rys – *Aleksander Newski*, reż. Siergiej Eisenstein, Mosfilm, ZSRR 1938.

Radziecki bohater okazuje się zawsze silniejszy i sprytniejszy od cudzoziemca. Zestawienie rosłych dalekowschodnich partyzantów i drobnych japońskich żołnierzy już na pierwszy rzut oka wydaje się zapowiadać klęskę tych ostatnich (*Wołoczajewskie dni*). Aby uniknąć starcia, zgodnie z podpisanym traktatem o wstrzymaniu działań, a jednocześnie uniemożliwić wrogiej stronie atak, radziecki oddział sprytnie zamienia dzielące ich od wroga wzgórze w lodowisko. Zastawioną przez wroga pułapkę radzieccy czołgiści (*Czołgiści*) omijają przeprawiając swoje maszyny przez urwisko na linach. „Jeśli trzeba, radzieckie czołgi latają!”[432] – oznajmia po udanej akcji Karasiow (il. 31).

[432] *Czołgiści*, op, cit. (ścieżka dialogowa).



Il. 31. Wróg przegrywa z pomysłowością i przygotowaniem wspólnoty. Radzieckie czołgi, napotykając na urwisko, okazują się „latać” – *Czołgiści*, reż. Zinowij Drapkin, Robert Majman, Lenfilm, ZSRR 1939.

Przeciwnik nabiera rysu karykaturalnego. Wyniosły i pyszałkowaty, w obliczu klęski traci nerwy i wpada w panikę. Niemiecki generał, widząc nadciągające w dużej liczbie radzieckie siły pancerne, skacze wymachując ze złości rękami (*Jeśli jutro będzie wojna*). Choć traktowany poważnie, wróg nie zdaje się stwarzać autentycznego zagrożenia. Zostaje pokonany w szybkim tempie, przez jednomyślną, zmobilizowaną i dobrze przygotowaną do walki wspólnotę.

Zemsta nie nosi indywidualnego charakteru. Nowikow (*Ojczyzna wzywa*), co prawda sam zestrzela samolot, który oddał śmiertelne strzały w kierunku jego syna, ale podejmującego zamach na księcia Pożarskiego zabija już nie sam poszkodowany, lecz jego towarzysz (*Minin i Pożarski*), a sabotażystę-mordercę, zatrzymuje niezwiązana bezpośrednio z jego ofiarami Natasza (*Miasto młodzieży*). Podejmując starcie z wrogiem bohater występuje w imieniu zbiorowości, nie swoim własnym.

Solidarność i spójność wspólnoty pozwala na kontynuowanie tego samego zadania przez różnych jej przedstawicieli. Rannych i zabitych zamieniają w walce następni,

osłabionym z wyręką przychodzą ochotnicy. „Na miejsce każdego zabitego bolszewika przyjdą tysiące!”[433] – wykrzykuje przed śmiercią komisarz Martynow (*My z Kronsztadu*). „Umierają jedni, na zmianę im przychodzą drudzy”[434] – zauważa Beta (*Przyjaciele*). „Strzelaj do rewolucji. Tylko i tak jej nie zabijesz!”[435] – uprzedza mierzącego do niego fabrykanta stary robotnik (*Ostatnia noc*).

Rzadkie przykłady kolaboranctwa są bezlitośnie tępione. Obcy żołnierz, wypełniający rozkazy swojego dowództwa, może zostać usprawiedliwiony (*Aleksander Newski*), a nawet doceniony za swój wojenny kunszt (*Suworow*). Występujący przeciw wspólnocie zdrajca wytłumaczony nie może zostać nigdy. „Lachom duszę sprzedałeś, znaczy tobie śmierć”[436] – zapada decyzja o losie Stiepana (*Minin i Pożarski*).

Świat posiada jasny, spolaryzowany obraz. Dobro i zło zostają przypisane w sposób nie dopuszczający wyjątków. Radziecka wspólnota obejmuje wszystko to, co szlachetne i wartościowe. Przepaść miedzy tym co „nasze” i „obce” sprawia, że rzeczywistość określona zostaje przez skrajne kategorie: prawdę i kłamstwo, życie i śmierć, etyczność i moralną degrengoladę.

Działania wspólnoty wobec zagranicy noszą wyłącznie defensywny charakter. Nawet, gdy formalnie napadającym jest Rosja, wojna przedstawiana jest jako podejmowana w samoobronie. Konflikt radziecko-fiński (*Frontowe przyjaciółki*) przedstawiony zostaje poprzez losy frontowych sanitariuszek, z których jedna pada ofiarą fińskiego snajpera. Fakt, że strzelający znajdował się na swoim terytorium, umyka z pola widzenia w obliczu śmierci niewinnej dziewczyny. Przedstawione później na ekranie działania Armii Czerwonej wydają się już uzasadnioną odpowiedzią na agresję przeciwnika. Car Piotr (*Piotr I*, cz. 2) przedstawia rozpoczęty ze Szwecją konflitk jako wojnę sprawiedliwą:

> Nie dla wojny, a dla wiecznego pokoju zabraliśmy od Szwedów nasze dawne bałtyckie krainy, bowiem bez morza państwo nasze usycha. A z morzem gotowi jesteśmy uczciwie handlować i żyć w dobrym sąsiedztwie[437].

Moralna słuszność i techniczne kwalifikacje stawiają wspólnotę w roli pewnego zwycięzcy. „Niech wróg wie, że nasz kraj jest niezwyciężony, nasza klasa robotnicza jest

[433] *My z Kronsztadtu*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[434] *Przyjaciele*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[435] *Ostatnia noc*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[436] *Minin i Pożarski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[437] *Piotr I*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).

niezwyciężona, nasza partia niezwyciężona!"[438] – wykrzykuje Ordżonikidze (*Noc we wrześniu*). Szachow (*Wielki obywatel*, cz. 2) oświadcza:

> Można zbombardować miasta, można wyburzyć fabryki z góry na dół, ale nie można złamać, zwyciężyć i zniszczyć narodu, który nie tylko zrozumiał, nie tylko uświadomił sobie, ale i zrealizował wielkie marzenie ludzkości[439].

Skład radzieckiej zbiorowości pozostaje etnicznie bogaty. Przyjaźń radzieckich narodów staje się dogmatem. „Niech żyje przyjaźń narodów! Niech żyje Armia Czerwona! Niech żyje radziecki Kaukaz!"[440] – brzmią okrzyki kaukaskich narodów (*Przyjaciele*). „Wszystko jedno, Karelia była radziecka i będzie!"[441] – woła przed śmiercią karelski komunista (*Za radziecką Ojczyznę*). „Gruzji zachciałeś? Białorusi zachciałeś? Oto ci Ukraina! Oto ci Białoruś! Oto ci Moskau!"[442] – radzieccy żołnierze solidaryzują się z lokalnymi narodami walcząc z najeźdźcą (*Jeśli jutro będzie wojna*).

W otoczeniu filmowych protagonistów pojawiają się przedstawiciele różnych radzieckich etnosów. Wybranką Aleksieja (*Męstwo*) jest pochodząca z Azji Środkowej pilotka Faizi. Towarzyszem pogranicznika Michałkowa (*Na granicy*) okazuje się Gruzin Micho Toriaszwili, a drugim pilotem załogi samolotu „Zwycięstwo-1" – Sandro Gudiaszwili (*Zwycięstwo*). Wśród sanitariuszek udających się na front zajduje się reprezentantka narodów Dalekiego Wschodu (*Frontowe przyjaciółki*), a w Karelii z rosyjskimi żołnierzami współpracują Finowie (*Za radziecką Ojczyznę*).

Wielość radzieckich narodów i łącząca je przyjaźń gwarantują potrzebne do obrony kraju środki. „Z dalekiego Uzbekistanu, ze słonecznej Gruzji, z Kubania na Donie, z Tereka i Urala, z pól Ukrainy i fabryk Donbasu, od Morza Czarnego do Arktyki, od Bałtyku do Oceanu Spokojnego miliony synów Ojczyzny stanęło pod bojowymi sztandarami" – informują plansze tekstowe w *Jeśli jutro będzie wojna*. „Z Baszkirii, z Moskwy, Wołogdy...", „Proszę mówić wprost, z całej radzieckiej Rosji"[443] – podsumowuje informację o nadciągających do Piotrogrodu posiłkach Kaszirin (*Pogromu Judenicza*). Pod przywództwem Pugaczowa (*Pugaczow*) jednoczą się Kozacy, Rosjanie, Baszkirzy, Kirgizi, Kałmucy, Tatarzy, Czuwasze, Mordwini i Maryjczycy. „Ludu mamy wiele – i Tatarzy, i Markowcy, i

[438] *Noc we wrześniu*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[439] *Wielki obywatel*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[440] *Przyjaciele*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[441] *Za radziecką Ojczyznę*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[442] *Jeśli jutro będzie wojna*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[443] *Pogrom Judenicza*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Czuwasze. Dla Szwedów kaszy niestety nie wystarczy”[444] – odrzuca propozycję najmu obcych wojsk kniaź Pożarski (*Minin i Pożarski*).

Pokazana na ekranie etniczna różnorodność pełni raczej symboliczną rolę. Odworowane zachowania nie wydają się zawsze zgodne z lokalnymi zwyczajami (np. kaukascy mężczyźni wchodzą do domu kobiety pod nieobecność jej męża – *Przyjaciele*), a przedstawienia nieeuropejskich ludów bazują na stereotypach (Tadżycy w samolocie zamiast walizek wożą żywe owce – *Męstwo*, Nieńcy okrywają się zwierzęcymi skórami – *Miasto młodzieży* itp.). Protagonistą zawsze pozostaje Rosjanin, pełniąc rolę ideologicznego i cywilizacyjnego przewodnika nierosyjskich postaci. Kazacha Amangeldego (*Amangeldy*) politycznie uświadamia Rosjanin Jegor. Sąsiadujących ze sobą Osetyjczyka Betę i Ingusza Musę godzi dopiero pochodzący z Rosji Aleksiej (*Przyjaciele*). Tradycyjna łódkę Nieńców symbolicznie wyprzedza wiozący młodych rosyjskich budowniczych pociąg (*Miasto młodzieży*) (il. 32).



Il. 32. Rosyjski etnos wnosi cywilizacyjny postęp i ideologiczną dojrzałość w życie innych radzieckich narodów. Wiozący młodych komsomolców z różnych zakątków kraju pociąg przegania łódkę miejscowych Nieńców – *Miasto młodzieży*, reż. Sierigiej Gierasimow, Lenfilm, ZSRR 1938.

[444] *Minin i Pożarski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Łącznikiem między radzieckimi narodami jest partia. „Nasza opowieść będzie o tym, jak Wielka Październikowa Rewolucja, jednocząc plemiona, wyzwoliła narody Kaukazu, o tym, jak rodziła się przyjaźń narodów, jak hodowała tę wielką i niezwyciężoną przyjaźń partia bolszewików”[445] – informuje narrator w filmie *Przyjaciele*. „Nas z tobą nie dziś, a dawno związali, bracie. I nie sznurami, ale życiem niewolniczym”[446] – uświadamia Amangeldemu bolszewik Jegor (*Amangeldy*). Nie etniczność, ale polityczna deklaracja – radzieckość – jest podstawą wspólnotowej solidarności. Biali Rosjanie, będący narzędziem w rękach zagranicznych interwentów, określani są jako bandyci (*Za radziecką Ojczyznę, Człowiek z bronią, My z Kronsztadu*) i traktowani na równi z najeźdźcą (jako „zagranica” – *My z Kronsztadu*). Z kolei obcokrajowcy podejmujący współpracę ze stroną radziecką (zjawisko pod koniec lat trzydziestych nader rzadkie), są akceptowani (*Wołoczajewskie dni*).

Kategorią wokół której jednoczy się wspólnota jest ojczyzna. Choć rewolucja pozostaje momentem przełomowym dla jej rozwoju, pod koniec lat trzydziestych umieszczona zostaje na dłuższej osi czasu. Przeszłość ma nie tylko martyrologiczny wymiar (jako okres społecznego i narodowego ucisku), ale staje się również źródłem chlubnych tradycji – militarnych zwycięstw (*Aleksander Newski, Piotr I, Suworow, Minin i Pożarski*) i prób społecznych przewrotów (*Pugaczow, Stiepan Razin*).

Wspólnota okazuje się kontynuacją społeczeństwa przedrewolucyjnego, gromadzącego się wokół dobra ojczyzny. Film przekonuje, że już na XIII-wiecznej Rusi (*Aleksander Newski*) zagrożenie kraju pobudzało jego mieszkańców do aktów powszechnej narodowej jedności, niezależnej od statusu i świadomości politycznej społecznych warstw. W pieśni *Powstańcie ludzie rosyjscy* (*Aleksander Newski*) do walki z wrogiem wzywani są wszyscy identyfikujący się z Rusią:

Вставайте, люди русские,	Powstańcie ludzie rosyjscy,
На славный бой, на смертный бой!	Na sławny bój, na śmiertelny!
Вставайте, люди вольные,	Powstańcie ludzie wolni,
За нашу землю честную!	Na [obronę –M.L.] naszej ziemi czystej!
Живым бойцам — почёт и честь,	Żywym wojownikom – honor i cześć,
А мёртвым — слава вечная.	A martwym – wieczna sława.
За отчий дом, за русский край,	Za ojczysty dom, za rosyjski kraj,
Вставайте, люди русские!	Powstańcie ludzie rosyjscy!

[445] *Przyjaciele*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[446] *Amangeldy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

На родной Руси, на родной Руси,	Na rodzimej Rusi, na rodzimej Rusi,
Не бывать врагу!	Nie będzie wroga!
Поднимайся, встань,	Podnieś się, wstań,
Мать родная, Русь![447]	Matko rodzona, Ruś!

W pospolitym ruszeniu przeciwko obcemu najeźdźcy na początku XVII wieku (*Minin i Pożarski*) udział biorą wszystkie warstwy społeczne, a ich przywództwo złożone z ksiecia i kupca, symbolizuje ponadklasowy sojusz łączący naród we wspólnym zadaniu. W walce przeciwko carskiemu reżimowi sto lat później jednoczą się żołnierze, robotnicy i chłopi (*Pugaczow*). Nie ekonomiczne interesy, ale wieczna, niezależna od ustroju, idea ojczyzny okazuje się być podstawą społecznej solidarności.

Stosunek do kraju, a nie społeczne pochodzenie definiuje obozy. W *Mininie i Pożarskim* negatywna rola przypada tym, którzy gotowi są poddać się polonizacji. Pugaczow (*Pugaczow*) i jego ludzie walczą nie tyle z caratem, co z wpływami zagranicy na dwór (zgermanizowanymi i zgalicyzowanymi przedstawicielami szlachty). Suworow (*Suworow*) wśród swoich militarnych sukcesów wymienia starcia z Turkami, Szwedami, Polakami i Francuzami, pomijając przeprowadzone społeczne pacyfikacje.

To, co rodzime wydaje się bardziej wartościowe. Dokonania zagraniczne, traktowane do tej pory jako część ogólnoludzkiego dziedzictwa, zostają usunięte z pola kulturalnych odniesień. W filmach produkowanych jeszcze na początku drugiej połowy dekady można znaleźć przykłady nierosyjskich nawiązań (w *Ojczyzna wzywa* bohaterowie przygotowują spektakl według *Carmen* Bizeta, do zazdrosnego o dziewczynę chłopca protagonista zwraca się: „Ech ty, Otello”[448]; naukowy prestiż profesora Poleżajewa, potwierdza fakt, że jest członkiem The Royal Society – *Delegat floty*). W kolejnych latach eksponowane są jednak już wyłącznie osiągnięcia rodzimych twórców. *Młodość poety* poświęcona zostaje, zgodnie z podtytułem, „wielkiemu rosyjskiemu poecie”, a *Delegat floty* – „wielkiemu rosyjskiemu uczonemu”. Piotrogrodzkich marynarzy do walki inspirują deklamowane na ulicy wiersze Puszkina (*Pogrom Judenicza*), a Natasza (*Frontowe przyjaciółki*) rannym żołnierzom czyta *Wojnę i pokój* Tołstoja. Czkałow na pytanie Amerykanów jaką muzyką go przywitać odpowiada: „Dobrą, rosyjską”[449] i ląduje przy dźwiękach melodii Czajkowskiego. „Wielki i

[447] *Aleksander Newski*, op.cit. (ścieżka dźwiękowa): *Вставайте, люди русские*, В. Луговской (sł.), С. Прокофьев (muz.).
[448] *Ojczyzna wzywa*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[449] *Szalony lotnik*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

potężny jest rosyjski naród! Naród Riazina i Łomonosowa, Puszkina i Lenina, Gorkiego i Stalina!”[450] – oznajmia po wylądowaniu.

To, co zagraniczne nie stanowi wzoru i co najwyżej traktowane jest utylitarnie. W filmie *Piotr I* (cz. 1), choć car modernizuje kraju według europejskich standardów, obca kultura zostaje wyśmiana przez nieumiejętne naśladownictwo jej zasad przez bojarów. Sam Piotr podchodzi do współpracy z zagranicą praktycznie: „Najmiemy Holendrów, Anglików, by rozwijali u nas sztuki i nauki”[451] – oznajmia. Suworow (*Suworow*) obrusza się na propozycję cara, by w rosyjskiej armii wprowadzić pruskie zasady: „Jestem Rosjaninem, mnie za Frycem gonić nie przystoi”[452]. Szachow (*Wielki obywatel*, cz. 2) z zadowoleniem zauważa dewaluację obcych wzorców osobowych na rzecz rodzimych:

> O czym myślały takie dziewczyny 5 lat temu? Kto był ich ideałem? Jakaś Mary Pickford, artystka w ładnej sukience. A oto dziś ta dziewczyna marzy o tym, by być taką jak Nadia Kolesnikowa[453].

Ojczyzna określana jest jako wspaniała, potężna, budządza podziw. „Będą zniszczone wszystkie sztaby nieprzyjacielskich armii, które spróbują napaść na naszą wspaniałą radziecką ojczyznę!”[454] – oświadcza komendant oddziału Armii Czerwonej (*Za radziecką Ojczyznę*). Załoga samolotu bijącego rekord szybkości (*Zwycięstwo*) otrzymuje pozdrowienia od partyjnego kierownictwa „w imieniu wszystkich pracujących naszej wielkiej ojczyzny”[455]. Andriej (*Miasto młodzieży*) informuje budowniczych Komsomolska: „Towarzysze, nasze miasto otrzymało dziś wiele pozdrowień od partyjnych komsomolskich społecznych organizacji naszego wielkiego kraju, od naszego wielkiego narodu!”[456]. „Nasz kraj wielki, wzdłuż na rowerze go nie objedziesz, jak inne”[457] – podkreśla niezwykłość ZSRR Kaganowicz (*Honor*).

ZSRR to kraj nie tylko „odwojowanej ziemi”[458], ale ekonomicznego sukcesu i technicznego zaawansowania. Na ekranie pojawiają się obrazy prezentujące zmechanizowanie rodzimego rolnictwa, przykłady wielkich industrialnych projektów, techniczne umiejętności armii. Nawiazania do dawnych lat podkreślają współczesne bogactwo: „Minął rok, może dwa... i na znajomych polach Gremijaczego Loga zagruchotały

---

[450] Ibidem.
[451] *Piotr I,* cz. 1, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[452] *Suworow*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[453] *Wielki obywatel*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[454] *Za radziecką Ojczyznę*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[455] *Zwycięstwo*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[456] *Miasto młodzieży,* op, cit. (ścieżka dialogowa).
[457] *Honor*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[458] *Czołgiści*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

maszyny, o których marzył stary dziadek Szczukar" – informuje plansza w filmie *Zaorany ugór*. Jefim (*Ziemia woła*) wracający po latach nieobecności do rodzinnego domu dziwi się jego dostatkowi, a jedzenie, jakie stawia przed nim żona każe mu zwątpić czy nie jest to dzień świąteczny. „W 1918 roku biliśmy się z nim w tym samym rejonie, głodni, bosi. A teraz wzbogaciliśmy się – w gości na maszynach jedziemy"[459] – stwierdza komisarz Tkaczenko (*Czołgiści*).

Pojawiające się na ekranie wnętrza są szersze, solidniejsze, a ich umeblowanie bardziej kompleksowe. Gabinety wypełniają ciężkie biurka i fotele, w oknach wiszą portiery, a chłopskie chaty wyposażone są w sprzęty zapewniające wygodę codziennego życia. Coraz więcej bohaterów wywodzi się spośród przedstawicieli nowej inteligencji technicznej (*Doktor Kałużnyj, Czołgiści, Nauczyciel, Ziemia woła, Zwycięstwo, Czwarty peryskop*). Pierwsze pokolenie wychowane w całości w radzieckich warunkach staje się znakiem społecznego awansu, niedostępnego dla generacji ich rodziców.

Ojczyzna nabiera kształtu krainy idealnej, w której dotychczasowe marzenia wcielane są w życie. Mieszkający za radziecką granicą dziwią się tamtejszym porządkom (*Na granicy*): „Nie kołchoz, a czasza pełna. Każdy ma konia, więcej, po dwie, mało – po 3 krowy!"[460]. Wracający z poszukiwań cudownej krainy Murawii Zachar (*W poszukiwaniu radości*) zastaje w rodzinnej wiosce kołchoz, a w nim wszystko, czego bezskutecznie szukał w dalekich stronach – dobrobyt, nowoczesne metody produkcji i zadowolonych z pracy ludzi (il. 33). Andriej (*Miasto młodzieży*) prowadzi Nataszę przez wykopy ogromnego placu budowy zapowiadając jego przyszły kształt:

> Idziemy po prospekcie Lenina, ale asfaltu jeszcze nie ma. (...) Bliżej byłoby pójść ulicą Maksyma Gorkiego, ale tam teraz nie wolno. Tam karczują. Za to pójdziemy po bulwarze, nawiasem mówiąc zobaczy pani naszą stocznię. (...) Przy okazji, była pani w Hamburgu? (...) Nasza stocznia będzie o wiele lepsza niż w Hamburgu, jasne? (...) Proszę sobie wyobrazić, o na tym miejscu, gdzie pani stoi, będzie fontanna. Dzieci będą się bawić, orkiestra będzie grać, ludzie spacerować[461].

Idylliczny obraz kraju umacniają zdjęcia przyrody, akcentujące piękno i czystość krajobrazu. Szeroka perspektywa, jaką posługuje się kamera, buduje wrażenie patosu. „Niezwykły, przepiękny jest ten kraj. Myślałam, że przyjadę na miesiąc, na dwa, a teraz

---

[459] Ibidem.
[460] *Na granicy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[461] *Miasto młodzieży*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

czuję, że tu minie całe życie"[462] – zachwyca się Dalekim Wschodem Gala (*Poszukiwacze złota*). Aleksiej (*Męstwo*) zapytany na jaką ziemię leci odpowiada: „Na radziecką, na twardą, gładką, jasną"[463].



Il. 33. ZSRR okazuje się krajem dobrobytu i zawodowej satysfakcji. Poszukujący idealnej krainy chłop, w rodzinnej wiosce odnajduje to, czego szukał w szerokim świecie – *W poszukiwaniu radości*, reż. Wiera Strojewa, Mosfilm, ZSRR 1939.

Granice ojczyzny stają się jej najpilniej strzeżonymi fragmentami. Ich obrona staje się najważniejszym obowiązkiem wspólnoty. „Nie puszczę, psów, na rosyjską ziemię!"[464] – zapowiada kniaź Aleksander (*Aleksander Newski*). Stary Kostrow (*Honor*) witając się z dawno niewidziany Siemionem – żołnierzem wojsk pogranicza, wypytuje go:

Kostrow: Jak tam u ciebie, walczysz?

Siemion: Póki co jeszcze nie.

Kostrow: Obserwujesz? Obcych nie wpuszczasz?

[462] *Poszukiwacze złota*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[463] *Męstwo*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[464] *Aleksander Newski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Siemion: Nikogo nie wpuszczam[465].

Granica jest miejscem styku tego, co dobre, z obcym i złym. Otoczona nią ojczyzna przyjmuje kształt konkretnego, zakreślonego przez waleczność poprzednich pokoleń, terytorium. Pojawiający się na ekranie bohaterowie historyczni występują zawsze w jej imieniu, a nie reżimu, dynastii czy określonej warstwy społecznej. „Za Ruś!”[466] – prowadzi do boju oddziały kniaź Newski (*Aleksander Newski*). „Nie za swoje miasto, nie za sam Niżnyj [Nowogród – M.L.], ale za całe państwo moskiewskie trzeba nam podrywać wojsko”[467] – mobilizuje lud Kuźma Minin (*Minin i Pożarski*). „Nie sądźcie, że bijecie się tu za Piotra. Kto za państwo Piotrowi wręczone, za ród swój, za ojczyznę – naprzód!”[468] – wzywa car Piotr (*Piotr I*, cz. 2).

Ochrona ojczystego terytorium okazuje się obowiązkiem kolejnych generacji. „Pokoleniom naszym przynależy sławę i bogactwa ojczyzny chronić i mnożyć”[469] – stwierdza Piotr (*Piotr I*, cz. 2). „Pobiliśmy Lacha nie bronią tylko, lecz wspólną dobrą zgodą. Pobiliśmy, a jeśli znów ku nam przyjdą, dalej będziemy bić!”[470] – zapowiada Minin (*Minin i Pożarski*). Kniaź Aleksander (*Aleksander Newski*) ostrzega:

> Idźcie i mówcie wszystkim w cudzych krajach, że Ruś jest żywa. Niech bez strachu przyjeżdżają do nas w gości, ale jeśli ktoś z mieczem do nas wejdzie, od miecza i zginie. Na tym stoi i stać będzie rosyjska ziemia![471].

Wspólnota wysyła wyraźne ostrzeżenie wobec świata zewnętrznego, a jego przekaz wizualny wzmocniony zostaje teskstowym (il. 34).



Il. 34. Finałowe kadry wprowadzają duże, kontrastowe napisy na tle tłumu rosyjskich wojów potęgując wypowiedzianą wcześniej przestrogę wobec potencjalnych agresorów – sekwencja kadrów z filmu *Aleksander Newski*, reż. Siergiej Eisenstein, Mosfilm, ZSRR 1938.

---

465 *Honor*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
466 *Aleksander Newski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
467 *Minin i Pożarski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
468 *Piotr I*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
469 Ibidem.
470 *Minin i Pożarski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
471 *Aleksander Newski*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

Ojczyźniany interes jest centralną wartością wspólnoty, aktualną wśród wszystkich pokoleń. „Życie moje i śmierć należą do Rosji”[472] – oświadcza Suworow (*Suworow*). „Surowy byłem z wami, dzieci moje. Ale nie dla siebie byłem surowy, ale droga mi była Rosja”[473] – tłumaczy Piotr (*Piotr I*, cz. 2). Odzyskujący przytomność Anton (*Na granicy*) pierwsze pytanie kieruje o wroga zagrażającego ojczyźnie. „Nie przeszli”[474] – uspokaja go żona.

Dobro kraju przewyższa internacjonalistyczne sympatie wspólnoty. Spotykany w filmach do 1936 roku żołnierski zwrot „służę ludowi pracującemu”, zastąpiony zostaje formułą „służę Związkowi Radzieckiemu” (np. w *Na granicy*)[475]. Mobilizacja narodu prowadzona jest nie pod hasłem obrony wartości rewolucyjnych, ale swojego kraju. „Wszyscy na obronę socjalistycznej ojczyzny” – wzywają plakaty (*Ojczyzna wzywa*), a żołnierze do walki ruszają z okrzykiem: „Za radziecką ojczyznę!”[476]. Przodownicy pracy chwaleni są nie za wzmacnianie pozycji swojej klasy, lecz zyskują miano „sławnych patriotów naszej ojczyzny”[477]. Smirnow (*Czołgiści*) oświadcza w imieniu zbiorowości:

> Wywalczyliśmy szczęście dla naszej ojczyzny swoja krwią, swoimi rękoma. Odbiliśmy od drapieżnego wroga każdą piędź naszej ziemi. W walce budowaliśmy socjalizm i zbudowaliśmy go. I nikomu nie pozwolimy przeszkadzać w naszej pokojowej pracy[478]

Symbolem socjalistycznej ojczyzny jest Moskwa, utożsamiająca polityczną władzę kraju. Pełni zwierzchnią władzę nad każdym aspektem życia kraju, a jej widzialnym znakiem – poza wizerunkami partyjnych przywódców – często staje się samolot. „Moskwa!” – krzyczą bohaterowie filmów *Zwycięstwo* i *W poszukiwaniu radości* na widok krążących nad ich głowami maszyn. Zapytany czy potrzebuje połączenia z Moskwą pilot załogi lotniczej ustnawiającej nowy rekord (*Zwycięstwo*) odpowiada: „Moskwa wszystkim jest potrzebna!”[479]. Samolot symbolizuje techniczne zaawansowanie i rodzaj odgórnej zwierzchności stolicy.

Nazwiska partyjnych liderów wymieniane są w jednym ciągu z okrzykami ku chwale ojczyzny, stwarzając wrażenie ich ścisłego związku. „Niech żyje ojczyzna! Niech żyje komunistyczna partia bolszewików! Niech żyje marszałek Woroszyłow! Niech żyje

---

[472] *Suworow*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[473] *Piotr I*, cz. 2, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[474] *Na granicy*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[475] Formuła oficjalnie zostaje wprowadzona w Armii Czerwonej rozkazem z dnia 21.12.1937 r.
[476] *Jeśli jutro będzie wojna*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[477] *Baby*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[478] *Czołgiści*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[479] *Zwyciestwo*, op.cit. (ścieżka dialogowa).

Stalin!"[480] – wykrzykują przystępujący do walki żołnierze (*Czołgiści*). Szagin (*Honor*) składa uroczyste powinszowania:

> Składam gratulacje tej pięknej rodzinie, jednej z tych wspaniałych radzieckich rodzin, które swoimi czynami tworzą wzory bezgranicznego życia i oddania naszej ojczyźnie, sprawie naszej partii, sprawie naszego wielkiego nauczyciela i organizatora niesłychanych zwycięstw socjalizmu, towarzysza Stalina![481]

Polityczni przywódcy, tak jak i kategoria ojczyzny, otoczeni zostają aureolą świętości. Styczność z nimi jest dla bohatera rodzajem duchowej przemiany, *katharsis* powodującym jego wewnętrzne odrodzenie. W zetknięciu z ideologicznym autorytetem jednostka doświadcza bojaźni i uniesienia, reasumuje swoje dotychczasowe życie i podejmuje nowe zobowiązania, pozwalające ubogacić jej egzystencję. „Muszę wam oznajmić o niezwykłym, radosnym wydarzeniu!"[482] – budzi domowników profesor Poleżajew (*Delegat floty*) po odebraniu telefonu z jubileuszowymi gratulacjami od Lenina. „Wszystko opowiedziałem, niczego nie zataiłem. (…) Nigdy nie sądziłem, że słowa mogą zmienić duszę, a teraz widzę, że mogą"[483] – przyznaje po spotkaniu ze Stalinem Aleksiej Tomilin (*Męstwo*). „Mijały dni, lata, a ja niczego nie widziałem. (…) Wszystko od początku chcę przeżyć!"[484] – deklaruje po rozmowie ze Stalinem Czkałow (*Szalony lotnik*). Iwan Szadrin (*Człowiek z karabinem*) opowiada o swoim spotkaniu z Leninem:

> Zatrzymał się. Zatrzymał i na wintowkę moją spojrzał. I spojrzenie jego było takie uważne i wesołe. A ja, prawdę mówiąc, onieśmielałem. Stoję i mrugam oczami jak wrona. A mimo to on od razu pojął – dlaczego wintowkę trzymasz, kto ty, czyj ty, co tobie na duszy leży. (...) I co myślicie, przecież on nie tylko całe moje życie przejrzał, ale… Ja wam, ja wam nie potrafię powiedzieć! Towarzysze, uwierzcie mi, zapomniałem kim jestem, gdzie jestem, z kim jestem. No tak, gotów [jesteś – M.L.] mu całą duszę wyłożyć, dlatego, że On – swój, rozumiejący człowiek – z tobą rozmawia[485].

Momenty, w których na ekranie pojawia się partyjny przywódca, unieruchamiają akcję filmu, wydają się wyjęte z naturalnej ciągłości przedstawianego czasu. Świat w wymiarze materialnym ustępuje – giną dźwięki codziennego życia, mięknie światło. Wieczorny spacer po Moskwie Pawła z Sergo Ordżonikidze (*Noc we wrześniu*) pokazuje wyludnione, tonące w

[480] *Czołgiści*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[481] *Honor*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[482] *Delegat floty*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[483] *Męstwo*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[484] *Szalony lotnik*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[485] *Człowiek z karabinem*, op, cit. (ścieżka dialogowa).

półmroku ulicznych latarni miasto. Poza rozmową bohaterów nie słychać żadnych dźwięków, klaksonów samochodów, bicia kremlowskich kurantów czy szumu rzeki. W scenie spotkania Czkałowa ze Stalinem i Ordżonikidze na lotnisku (*Szalony lotnik*), mimo tłumu otaczających ich osób nie słychać nawet szeptu, tak jak warkotu pobliskich samolotów, czy choćby szumu wiatru. Uwaga skupia się na cichym i powolnym głosie Stalina. Adekwatnie do niego zniża się i zwalnia także ton Czkałowa, w innych scenach mówiącego głośno i zdecydowanie.

Postać najważniejszych politycznych przywódców w drugiej połowie lat trzydziestych zyskuje na ekranie swoją kanoniczną postać. Lenin (*Lenin w Październiku*, *Lenin w 1918 roku*, *Człowiek z bronią*) prezentowany jest jako serdeczny i przystępny, zainteresowany losem innych. Jego niepozorny wygląd i żywiołowy temperament okazuje się ukrywać jednak „geniusz proletariackiej rewolucji”[486] i „najwybitniejszą postać współczesnej Rosji”[487]. Przybierana na polityczne potrzebny anonimowość czyni go trudno uchwytnym (*Lenin w Październiku*, *Człowiek z bronią*), sprawiając, że pozostaje jednocześnie bliski i nieosiągalny, przeciętny i niezwykły, znajdujący się poza zasięgiem i ciągle obecny.

Figura Stalina (*Szalony lotnik*, *Lenin w 1918 roku*) charakteryzuje się zacznie większą statycznością i powagą. Powolność ruchów i niezmącony spokój budują wokół jego postaci aurę niepodważalnego ideologicznego autorytetu. Przedstawienie go jako najbliższego współpracownika i wiernego towarzysza Lenina legitymizuje i umacnia jego pozycję. To z nim, po przybyciu w 1917 roku do Piotrogrodu, Lenin omawia partyjne posunięcia (*Lenin w Październiku*) i jego każe wezwać w chwili zagrożenia swojego życia (*Lenin w 1918 roku*): „Jeśli to koniec, powinienem wydać polecenia. Wezwać Stalina”[488]. Łączą go z nim ciepłe i przyjacielskie relacje. „Drogi mój! Witaj gołąbeczku!”[489] – spotykając go po długiej nieobecności rzuca mu się na szyję (*Lenin w 1918 roku*). W finale filmu *Lenin w 1918 roku* faktycznie Lenin namaszcza Stalina na swojego kontynuatora. Kamera ujmuje obu liderów z siedzącą pomiędzy nimi kilkuletnią dziewczynką, której obecność zmiękcza i uszlachetnia surowy przekaz Lenina (il. 35):

> Bez surowego stłumienia sprzeciwiających się klas, bez żelaznej, nie – **stalowej** dyktatury, nasza rewolucja, jak w ogóle każda socjalistyczna rewolucja niechybnie zginie[490] [wyróżnienie – M.L.].

---

[486] *Lenin w Październiku*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[487] *Człowiek z karabinem*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[488] *Lenin w 1918 roku*, op, cit. (ścieżka dialogowa).
[489] Ibidem.
[490] Ibidem.

Dzieci w filmie są znakiem służącym do podkreślenia czystych intencji i witalności radzieckiej wspólnoty. W *My z Kronsztadtu* przechadzające się pomiędzy śpiącymi rewolucjonistami maluchy nadają ich walce, w domyśle prowadzonej dla dobra przyszłych pokoleń, wymiaru szlachetności. Obecność dzieci w scenach finałowych (*Miasto młodzieży, Wołoczajewskie dni, Piotr I,* cz.1, *Aleksander Newski, Lenin w 1918 roku*) pozostawia wrażenie żywotności i potencjału rozwoju realizowanej przez wspólnotę sprawy.



Il. 35. Film legitymizuje władzę bieżącego politycznego lidera. Stalin (Michaił Giełowani – z lewej) przedstawiony zostaje jako najbliższy współpracownik i towarzysz Lenina (Borys Szczukin – z prawej) – *Lenin w 1918 roku*, reż. Michaił Romm, Mosfilm, ZSRR 1939.

Spojrzenie w przyszłość, do którego skłądniają ujęcia najmłodszych, w zestawieniu z retrospekcjami w chwalebną historię, lokalizują wspólnotę na długiej osi trwania. Więź rozciągająca się między przeszłymi, a następującymi pokoleniami buduje wrażenie odwieczności zarówno ojczyzny, jak i skupionej wokół niej zbiorowości. Odkrywanie wspólnej historii oznacza ostateczne odejście od wcześniejszej strategii, odżegnującej się od wszystkiego, co byłe. Wspólnota końca lat trzydziestych odnajduje własne tradycje, stabilizuje się na określonym terytorium, zaczyna strzec tego, co uznaje za swe dziedzictwo.

Imperatyw klasowej solidarności zastępuje w niej patriotyzm. Gdy znika zaś klasa, tym co zostaje jest naród[491].

MY – ARMIA. MY – NARÓD

W drugiej połowie lat trzydziestych wspólnota przyjmuje zhierarchizowany i scentralizowany kształt. Bohaterem staje się społeczny lider, swoją postawą i działalnością wskazujący kierunek postępowania całej zbiorowości. To dowódca, pogromca, rekordzista i wizjoner. Reprezentuje interesy ludu, skupiając w sobie jego najlepsze cechy –pomysłowość, odwagę, intuicję, spryt, prostotę i bezpośredniość. Lud stanowi źródło jego inspiracji i siły, uzasadnia jego funkcjonowanie. Lider zaś zbiorowość organizuje, jednoczy wokół wspólnych interesów i nadaje kierunek jej działaniom.

Kluczowymi wartościami w szeregach wspólnoty stają się dyscyplina, czujność i gotowość do poświęceń dla celów zbiorowych. Podstawowym zagrożeniem okazuje się funkcjonujący wewnątrz wspólnotowych struktur wróg. Możliwość przyczajenia się przez niego w najmniej oczekiwanych miejscach, takich jak kadry przemysłowego kierownictwa czy kręgi partyjne, zmusza wspólnotę do powszechnej nieufności i podejrzliwości.

Antybohater działa według wyrachowanego planu, w który wciąga inne, słabe i nieugruntowane we wspólnotowych wartościach jednostki. Działa na zlecenie niejasnego zagranicznego centrum, a jego czyny noszą antyradziecki charakter, wymierzone są w stabilność i potęgę ZSRR. Rozprawa z wrogiem nosi bezwzględny charakter, co ułatwione zostaje przez deuhumanizację jego postaci. Wyrok zapada w imieniu ludu i nie ma od niego odwołania.

Dodatkowym źródłem poczucia zagrożenia wspólnoty są wrogie zamiary zagranicy, umacniane przez filmy antycypujące napaść krajów imperialistycznych. Społeczeństwo podejmuje przygotowania mające na celu możliwość natychmiastowego podjęcia spodziewanej walki z najeźdźcą. Filmy militarne demonstrują techniczne zaawansowanie Armii Czerwonej i przebieg potencjalnych działań wojennych, kończących się niezawodnym zwycięstwem strony radzieckiej.

Ciągła mobilizacja wspólnoty, wojenna retoryka i powszechna obecność w filmowych fabułach osób mundurowych sprawia, że wspólnota upodabnia się do armii w stanie rezerwy

[491] E. Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of Revolution*, New Haven and London 2008, s. 26.

– czujnej wobec wszelkich przejawów nielojalności i w każdej chwili gotowej do przejścia od zadań zawodowych do bezpośredniej walki.

Dramaturgia przybiera formę otwartego starcia sił dobra i zła. Stronie radzieckiej przypisane zostają moralność, szlachetność i sprawiedliwość. Wróg reprezentuje to, co złe, niegodziwe i zepsute. Ich zetknięcie przypomina starcie tego, co zimne i nieludzkie, z ciepłym i żywym. ZSRR jawi się jako przestrzeń spokoju i dobrobytu, zapewniająca swoim mieszkańcom wszelkie warunki do samorealizacji.

Życie prywatne bohaterów zostaje podporządkowane celom zbiorowym. Źródłem życiowej satysfakcji staje się praca, traktowana jak sprawa honoru. Podstawowym kręgiem wsparcia okazuje się nie rodzina, ale pracowniczy kolektyw. Miłość uzależniona jest od wyznawanych przekonań i nie stanowi niezbędnego elementu dla szczęścia bohatera.

Partyjność staję się powszechną zasadą rządzącą życiem wspólnoty, choć formalnie przynależność do partii pozostaje rodzajem wyróżnienia. Partyjny przedstawiciel pełni rolę przewodnika i opiekuna protagonisty, podkreślając udział bolszewickiej organizacji w sukcesie jednostki. Dyrektywy politycznego centrum traktowane są z poczuciem misji i realizowane w atmosferze powszechnego entuzjazmu. Ideologiczny aspekt stanowi czynnik integrujący wspólnotę, a rewolucyjny przewrót traktowany jest jak przełom, umożliwiający jej prawdziwy i pełen rozwój.

Centralną kategorią w życiu wspólnoty jest pojęcie ojczyzny. Troska o jej dobro jest podstawowym miernikiem określenia występującej w filmie postaci jako pozytywnej. Status społeczny lub ekonomiczny okazują się schodzić na dalszy plan i wśród protagonistów pojawiają się postacie carów i dowódców związanych z poprzednim reżimem. Patriotyzm wypiera klasowość. Silna i dostatnia ojczyzna staje się podstawowym priorytetem działań wspólnoty, przesłaniającym dotychczasowe internacjonalne sympatie.

Ojczyzna zyskuje określony terytorialny kształt, stanowiący spadek poprzednich pokoleń. Jej granice zyskują status sakralny, oddzielającej wspólnotę od obcego i złowrogiego świata zewnętrznego. Zagranica przedstawiana jest jako przestrzeń społecznej patologii i moralnej degrengolady. Wyłącznym przedmiotem zachwytu staje się to, co rodzime.

Partyjni przywódcy, powiązani z kategorią ojczyzny jako jej obrońcy i opiekunowie, otoczeni zostają nimbem świętości. Zetknięcie z partyjnym liderem stanowi dla jednostki doświadczenie transcendentalne, powodujące jej wewnętrzną, duchową przemianę. Postacie Lenina i Stalina, przyjmują w tym okresie na ekranie swoją kanoniczną postać i skojarzone zostają ze sobą w relacji prekursora i kontynuatora.

Etniczne zróżnicowanie pozostaje przedmiotem dumy, uwydatniającym braterski charakter wspólnoty. Rosyjski etnos pełni w niej rolę przewodnią, ale nie staje się jeszcze pojęciem z nią równoznacznym. Ponadnarodowa przyjaźń wewnątrz ZSRR wydaje się zastępować wcześniejsze hasła internacjonalistycznej solidarności.

Odwołania do historii lokalizują ojczyznę i skupioną wokół niej wspólnotę na osi długiego trwania, nadając jej poczucie ciągłości i trwałości. Jej witalność podkreślają pojawiające się w finałowych scenach ujęcia dzieci, wzbogacające jej obraz o element szlachetnej troski o dobro przyszłych pokoleń.

Przekonanie o wyjątkowości radzieckiej wspólnoty, posiadającej niedostępne innym zrozumienie prawd fundamentalnych, pogłębia dychotomię między tym, co nasze i obce. Pod koniec lat trzydziestych ta wyraźnie podkreślana odrębność, wspólni przodkowie i tradycje, określone terytorium i powszechnie dzielone wartości, ugruntowane w socjalistycznej ideologii, upodabniają ją do narodu. Integrowana jest już nie tylko przez podobny światopogląd i interesy ekonomiczne, ale także kulturę i historię. Istotne z punktu widzenia filozofii marksistowskiej społeczne podziały horyzontalne tracą na znaczeniu, a klasowy interes zastąpiony zostaje przez prymat dobra narodowego.

FILMOGRAFIA
(LAT 1932-1941)

Aerograd (ros. *Аэроград*), reż. A. Dowżenko, Mosfilm, ZSRR 1935.

Aleksander Newski (ros. *Александр Невский*), reż. S. Eisenstein, D. Wasilew, Mosfilm, ZSRR 1938.

Amangeldy (ros. *Амангельды*), reż. M. Lewin, Lenfilm, ZSRR 1938.

Anton Iwanowicz gniewa się (ros. *Антон Иванович сердится*), reż. Aleksandr Iwanowskij, Lenfilm, ZSRR 1941.

Arinka (ros. *Аринка*), reż. J. Muzykant, N. Koszewierowa, Lenfilm, ZSRR 1939.

Baby (ros. *Бабы*), reż. W. Batałow, Mosfilm, ZSRR 1940.

Bohaterowie pustyni (ros. *Тринадцать*), reż. M. Romm, Mosfilm, ZSRR 1936.

Bramkarz (ros. *Вратарь*), reż. S. Timoszenko, Lenfilm, ZSRR 1936.

Chata starego Luwiena (ros. *Хижина старого Лувена*), reż. A. Litwinow, Mosfilm, ZSRR 1935.

Chłopi (ros. *Крестьяне*), reż. F. Ermler, Lenfilm, ZSRR 1934.

Cyrk ((ros. *Цирк*), reż. G. Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1936.

Czapajew (ros. *Чапаев*), reż. G. Wasiliew, S. Wasiliew, Lenfilm, ZSRR 1934.

Czarodziejka (ros. *Чудесница*), reż. A. Medwiedkin, Mosfilm, ZSRR 1936.

Człowiek z karabinem (ros. *Человек с ружьем*), reż. S. Jutkiewicz, Lenfilm, ZSRR 1938.

Czołgiści (ros. *Танкисты*), reż. Z. Drapkin, R. Majman, Lenfilm, ZSRR 1939.

Cztery serca (ros. *Сердца четырех*), reż. K. Judin, Mosfilm, ZSRR 1941.

Czwarty peryskop (ros. *Четвертый перископ*), reż. W. Ejsymont, Lenfilm, ZSRR 1939.

Delegat floty (ros. *Депутат Балтики*), reż. I. Chejfic, A. Zarchi, Lenfilm, ZSRR 1936.

Doktor Kałużnyj (ros. *Доктор Калюжный*), reż. E. Garin, Ch. Lokszina, Lenfilm, ZSRR 1939.

Dziewczyna z Kamczatki (ros. *Девушка с Камчатки*), reż. A. Litwinow, Mosfilm, ZSRR 1936.

Frontowe przyjaciółki (ros. *Фронтовые подруги*), reż. W. Ejsymont, Lenfilm, ZSRR 1941.

Górą dziewczęta (ros. *Трактористы*), reż. I. Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1939.

Górnicy (ros. *Шахтеры*), reż. S. Jutkiewicz, Lenfilm, ZSRR 1937.

Granica (ros. *Граница*), reż. M. Dubson, Lenfilm, ZSRR 1935.

Honor (ros. *Честь*), reż. J. Czerwiakow, Mosfilm, ZSRR 1938.

Jasna droga (ros. *Светлый путь*), reż. G. Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1940.

Jeśli jutro będzie wojna (ros. *Если завтра война*), reż. J. Dzigan, Mosfilm, ZSRR 1938.
Konfrontacja (ros. *Ошибка инженера Кочина*), reż. A. Maczeret, Mosfilm, ZSRR 1939.
Księżycowy kamień (ros. *Лунный камень*), reż. A. Minikin, I. Sorochtin, Lenfilm, ZSRR 1935.
Legitymacja partyjna (ros. *Партийный билет*), reż. I. Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1936.
Lenin w 1918 roku (ros. *Ленин в 1918 году*), reż. M. Romm, Mosfilm, ZSRR 1939.
Lenin w Październiku (ros. *Ленин в Октябре*), reż. M. Romm, Mosfilm, ZSRR 1937.
Lotnicy (ros. *Летчики*), reż. J. Rajzman, Mosfilm, ZSRR 1935.
Maksym (ros. *Выборгская сторона*), reż. G. Kozincew, L. Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1938.
Marzenie (ros. *Мечта*), reż. M. Romm, Mosfilm, ZSRR 1941.
Marzyciele (ros. *Мечтатели*), reż. D. Marijan, Moskinokombinat, ZSRR 1934.
Męstwo (ros. *Мужество*), reż. M. Kałatozow, Lenfilm, ZSRR 1939.
Miasto młodzieży (ros. *Комсомольск*), reż. S. Gierasimow, Lenfilm, ZSRR 1938.
Miłość w czołgu (ros. *Горячие денечки*), reż. A. Zarchi, I. Chejfic, Lenfilm, ZSRR 1935.
Minin i Pożarski (ros. *Минин и Пожарский*), reż. W. Pudowkin, M. Doller, Mosfilm, ZSRR 1939.
Młodość (ros. *Юность*), reż. L. Riezniczenko, Mosfilm, ZSRR 1937.
Młodość Maksyma (ros. *Юность Максима*), reż. G. Kozincew, L. Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1934.
Młodość poety (ros. *Юность поэта*), reż. A. Narodnickij, Lenfilm, ZSRR 1936.
Muzyka i miłość (ros. *Музыкальная история*), reż. A. Iwanowskij, G. Rappaport, Lenfilm, ZSRR 1940.
My z Kronsztadu (ros. *Мы из Кронштадта*), reż. J. Dzigan, Mosfilm, ZSRR 1936.
Na Dalekim Wschodzie (ros. *На Дальнем Востоке*), reż. D. Marijan, J. Aron, Mosfilm, ZSRR 1937.
Na granicy (ros. *На границе*), reż. A. Iwanow, Lenfilm, ZSRR 1938.
Na urlopie (ros. *На отдыхе*), reż. E. Ioganson, Lenfilm, ZSRR 1936.
Nauczyciel (ros. *Учитель*), reż. S. Gierasimow, Lenfilm, ZSRR 1939.
Noc we wrześniu (ros. *Ночь в сентябре*), reż. B. Barnet, Mosfilm, ZSRR 1939.
Ojczyzna wzywa (ros. *Родина зовет*), reż. A. Maczeret, Mosfilm, ZSRR 1936.
Ostatnia noc (ros. *Последняя ночь*), reż. J. Rajzman, Mosfilm, ZSRR 1936.
Piotr I (ros. *Петр Первый*) – część 1, reż. W. Pietrow, Lenfilm, ZSRR 1937.
Piotr I (ros. *Петр Первый*) – część 2, reż. W. Pietrow, Lenfilm, ZSRR 1938.
Pogrom Judenicza (ros. *Разгром Юденича*), reż. P. Pietrow-Bytow, Lenfilm, ZSRR 1941.

Pokolenie zwycięzców (ros. *Поколение победителей*), reż. W. Strojewa, Mosfilm, ZSRR 1936.

Poszukiwacze złota (ros. *Парень из тайги*), reż. O. Preobrażenskaja, I. Prawow, Mosfilm, ZSRR 1941.

Powrót Maksyma (ros. *Возвращение Максима*), reż. G. Kozincew, L. Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1937.

Profesor Mamłok (ros. *Профессор Мамлок*), reż. A. Minikin, G. Rappaport, Lenfilm, ZSRR 1938.

Prywatne życie Piotra Winogradowa (ros. *Частная жизнь Петра Виноградова*), reż. A. Maczeret, Moskinokombinat, ZSRR 1934.

Przejście (ros. *Переход*), reż. A. Iwanow, Lenfilm, ZSRR 1940.

Przyjaciele (ros. *Друзья*), reż. L. Arnsztam, Lenfilm, ZSRR 1938.

Przyjaciółki (ros. *Подруги*), reż. L. Arnsztam, Lenfilm, ZSRR 1935.

Pugaczow (ros. *Пугачев*), reż. P. Pietrow-Bytow, Lenfilm, ZSRR 1937.

Rajchan (ros. *Райхан*), reż. S. Bartieniew, M. Lewin, Lenfilm, ZSRR 1940.

Rodzina Aratamonowych (ros. *Дело Артамоновых*), reż. Grigorij Roszal, Mosfilm, ZSRR 1941.

Rodzina Oppenheim (ros. *Семья Оппенгейм*), reż. G. Roszal, Mosfilm, ZSRR 1938.

Rok 1919 (ros. *Год девятнадцатый*), reż. I. Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1938.

Siedmioro śmiałych (ros. *Семеро смелых*), reż. S. Gierasimow, Lenfilm, ZSRR 1936.

Skarby zaginionego statku (ros. *Сокровище погибшего корабля*), reż. W. Braun, Lenfilm, ZSRR 1935.

Stanica Dalniaja (ros. *Станица Дальняя*), reż. J. Czerwiakow, Lenfilm, ZSRR 1939.

Stiepan Razin (ros. *Степан Разин*), reż. O. Preobrażenskaja, I. Prawow, Mosfilm, ZSRR 1939.

Suworow (ros. *Суворов*), reż. W. Pudowkin, M. Doller, Mosfilm, ZSRR 1940.

Syna Mongolii (ros. *Сын Монголии*), reż. R. Susłowicz, I. Trauberg, Lenfilm, ZSRR 1936.

Szalony lotnik (ros. *Валерий Чкалов*), reż. M. Kałatozow, Lenfilm, ZSRR 1941.

Sześćdziesiąt dni (ros. *Шестьдесят дней*), reż. M. Szapiro, Lenfilm, ZSRR 1940.

Szturmowa brygada (ros. *Дела и люди*), reż. A. Maczeret, Sojuzkino, ZSRR 1932.

Świat się śmieje (ros. *Веселые ребята*), reż. G. Aleksandrow, Moskinokombinat, ZSRR 1934.

Świniarka i pastuch (ros. *Свинарка и пастух*), reż. I. Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1941.

Taśmociąg śmierci (ros. *Конвейер смерти*), reż. I. Pyriew, Sojuzkino, ZSRR 1933.

Trzej towarzysze (ros. *Три товарища*), reż. S. Timoszenko, Lenfilm, ZSRR 1935.
Turbina 50000 (ros. *Встречный*), reż. F. Ermler, S. Jutkiewicz, Rosfilm, ZSRR 1932.
Ukochana dziewczyna (ros. *Любимая девушка*), reż. I. Pyriew, Mosfilm, ZSRR 1940.
W poszukiwaniu radości (ros. *В поисках радости*), reż. W. Strojewa, Mosfilm, G. Roszal, Mosfilm, ZSRR 1939.
Wielki obywatel (ros. *Великий гражданин*) – część 1, reż. F. Ermler, Lenfilm, ZSRR 1937.
Wielki obywatel (ros. *Великий гражданин*) – część 2, reż. F. Ermler, Lenfilm, ZSRR 1939.
Więźniowie (ros. *Закюченные*), reż. J. Czerwiakow, Mosfilm, ZSRR 1936.
Wiosenne dni (ros. *Весенние дни*), reż. R. Simonow, Moskinokombinat, ZSRR 1934.
Wołga, Wołga (ros. *Волга-Волга*), reż. G. Aleksandrow, Mosfilm, ZSRR 1938.
Wołoczajewskie dni (ros. *Волочаевские дни*), reż. G. Wasiliew, S. Wasiliew, Lenfilm, ZSRR 1937.
Wrogie szlaki (ros. *Вражьи тропы*), reż. O. Preobrażenskaja, I. Prawow, Mosfilm, ZSRR 1935.
Wrogowie (ros. *Враги*), reż. A. Iwanowskij, Lenfilm, ZSRR 1937.
Za radziecką Ojczyznę (ros. *За Советскую Родину*), reż. R. Muzykant, J. Muzykant, Lenfilm, ZSRR 1937.
Zasada życia (ros. *Закон жизни*), reż. A. Stolper, B. Iwanow, Mosfilm, ZSRR 1940.
Zdarzenie na stacji pośredniej (ros. *Случай на полустанке*), reż. O. Siergiejew, S. Jakuszew, Lenfilm, ZSRR 1939.
Ziemia woła (ros. *Член правительства*), reż. A. Zarchi, I. Chejfic, Lenfilm, ZSRR 1939.
Złota tajga (ros. *Тайга золотая*), reż. G. Kazanskij, M. Ruf, Lenfilm, ZSRR 1937.
Zorany ugór (ros. *Поднятая целина*), reż. J. Rajzman, Mosfilm, ZSRR 1939.
Zorze Paryża (ros. *Зори Парижа*), reż. G. Roszal, Mosfilm, ZSRR 1936.
Zuch dziewczyna (ros. *Девушка с характером*), reż. K. Judin, Mosfilm, ZSRR 1939.
Zwycięstwo (ros. *Победа*), reż. W. Pudowkin, M. Doller, Mosfilm, ZSRR 1938.
Żołnierze błot (ros. *Болотные солдаты*), reż. A. Maczeret, Mosfilm, ZSRR 1938.

Bibliografia

1.1. Źródła wydane w alfabecie łacińskim

Eisenstein S., *Wybór pism*, red. R. Dreyer, Warszawa 1959.

Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs, Warszawa 1949.

Jurieniew R., *Historia filmu radzieckiego*, Warszawa 1977.

Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego w rezolucjach i uchwałach zjazdów, konferencyj i posiedzeń plenarnych KC. Część II. 1924-1930, Warszawa 1957.

Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego w rezolucjach i uchwałach zjazdów, konferencyj i posiedzeń plenarnych KC. Część I. 1898-1924, Warszawa 1956.

Konstytucja (ustawa zasadnicza) Związku Socjalistycznych Republik Rad, Moskwa 1939.

KPZR od zjazdu do zjazdu, Moskwa 1977.

Kuleszow L., *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, Kraków 1996.

Lenin W., *II Kongres międzynarodówki komunistycznej*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 41*, Warszawa 1988.

Lenin W., *Jeszcze o nacjonalizmie*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 24*, Warszawa 1987.

Lenin W., *Jeszcze o podziale szkolnictwa według narodowości*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 24*, Warszawa 1987.

Lenin W., *Karol Marks. (Krótki szkic biograficzny wraz z wykładem marksizmu)*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 24*, Warszawa 1987.

Lenin W., *Klasa robotnicza a kwestia narodowa*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 23*, Warszawa 1987.

Lenin W., *Kwestia narodowa w naszym programie*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 7*, Warszawa 1986.

Lenin W., *O autonomii kulturalno-narodowej*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 24*, Warszawa 1987.

Lenin W., *O prawie narodów do samookreślenia*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 25*, Warszawa 1987.

Lenin W., *Referat o programie partii na VIII Zjeździe RKP(b), 18-23.03.1919*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 38*, Warszawa 1988.

Lenin W., *Sytuacja i zadania międzynarodówki socjalistycznej*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 26,* Warszawa 1987.

Lenin W., *Tezy w kwestii narodowej*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 23,* Warszawa 1987.

Lenin W., *Uwagi krytyczne w kwestii narodowej*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 24,* Warszawa 1987.

Lenin W., *W sprawie utworzenia ZSRR. List do L. B. Kamieniewa*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 45,* Warszawa 1989.

Lenin W., *W związku z zagadnieniem narodowościowym, czyli o „autonomizacji”*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 45,* Warszawa 1989.

Lenin W., *Wyniki dyskusji o samookreśleniu*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 30,* Warszawa 1987.

Lenin W., *Zadania Proletariatu w naszej rewolucji*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła wszystkie. T. 31,* Warszawa 1987.

Luksemburg R., *Kwestia narodowościowa i autonomia. Wybór pism*. T. 2, Warszawa 1959.

Malenkow G., *Referat sprawozdawczy Komitetu Centralnego WKP(b) na XIX zjeździe partii*, Warszawa 1952.

Marks K., Engels F., *Dzieła*, t. 1-39, Warszawa 1960-1979.

Marks K., Engels F., *Manifest komunistyczny*, tłum. niezn., Warszawa 1948.

Morawski S., Jak patrzeć na film, Warszawa 1955.

Stalin J., *Nowa sytuacja – nowe zadania budownictwa gospodarczego*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 13, Warszawa 1951.

Stalin J., *O podstawach leninizmu*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła*. T. 6, Warszawa 1951.

Stalin J., *O zadaniach działaczy gospodarczych, przemówienie wygłoszone na pierwszej wszechzwiązkowej konferencji działaczy socjalistycznego przemysłu 4 lutego 1931 r.*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła*. T. 13, Warszawa 1951.

Stalin J., *Przeciwko federalizmowi*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła*. *T. 3,* Warszawa 1951.

Stalin J., *Przemówienie na I Wszechzwiązkowej naradzie stachanowców*, tłum. niezn., w: tegoż, *Zagadnienia leninizmu*, Warszawa 1949.

Stalin J., *Przyczynek do zagadnień leninizmu*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła*. T. 8, Warszawa 1951.

Stalin J., *Referat sprawozdawczy na XVII Zjeździe partii*, tłum. niezn., w: tegoż, *Dzieła*. T. 13, Warszawa 1951.

Stalin J., *Sprawozdanie polityczne KC na XVI Zjeździe WKP(b)*, w: tegoż, *Dzieła. T. 12,* Warszawa 1951.
Wiertow D., Człowiek z kamerą, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976.
Warsztat filmowego twórcy. Wybór prac radzieckich, red. R. Dreyer, Warszawa 1954.
Zagadnienia estetyki filmowej, red. R. Dreyer, Warszawa 1955.

1.2. ŹRÓDŁA WYDANE W ALFABECIE CYRYLICKIM

Баринов Ф., Е. Ярунин, Д. Наумов, *Это было у нас на заводе*, „Правда", 09.04.1939.
Большая советская энциклопедия. Т. 29, red. Б. А. Введенский, Москва 1954.
Большая советская энциклопедия. Т. 41, red. О. Ю. Шмидт, Москва 1939.
Владимир Иличь Ленин о кино, „Советское кино" 1-2/1933.
Власть и художественная интелигенция: документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике: 1917-1953, red. А. Артизов, О. Наумов, Москва 2002.
Воронов Н., *Фильм „Выборгская сторона"*, „Правда", 25.07.1938.
Воронцов Х., *Будем смотреть всем цехом*, „Правда", 14.12.1937.
Гилельс Е., *Прекрасный подарок*, „Правда", 09.04.1939.
Глинский С., *65 тысяч зрителей за день*, „Правда", 14.12.1937.
Давидюк А., *Волнующая картина*, „Правда", 14.12.1937.
Декреты советской власти. *Т. 1-2*, Москва 1957.
Ерухимович И., *„Мы из Крнонштада". Замечательный фильм*, „Правда", 03.03.1936.
Заславский Д., *Новые комедии на экране*, „Правда", 15.05.1936.
Заславский Д., *Хороший смех*, „Правда", 16.04.1938.
Иванов В., *О фильме „Петр Первый"*, „Правда", 31.12.1938.
Иогансон Б., *Большое произведение искусства*, „Правда", 09.04.1939.
Каманин Н. - Герой Советского Союза, *Захватывающее зрелище*, „Правда", 20.11.1934.
Кино на войне. Документы и свидетельства, red. В. Фомин, А. Дерябин, Москва 2005.
Костенко Ф., *Картина воспитывает бойцов*, „Правда", 14.12.1937.
КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, Том IV, Moskwa 1970.
Кронгауз Н. , *Эта картина учит любить родину*, „Правда", 14.12.1937.
Кружков Н., *Правдивая картина*, „Правда", 08.05.1941.
Крыжков Х., *„Александр Невский"*, „Правда", 04.12.1938.

Левин Б., *„Депутат Балтики”*, „Правда”, 31.01.1937.

Ленин В.И., *Московская Губернская Конференция РКП (б) 20-22 ноября 1920 г.*, w: tegoż, *Полное собрание сочинений. Том 42*, Москва 1970.

Летопись российского кино. 1863-1929, red. А.С. Дерябин, Москва 2004.

Летопись российского кино. 1930-1945, red. А.С. Дерябин, Москва 2007.

Летопись российского кино. 1946-1965, red. А.С. Дерябин, Москва 2010.

Львов М., *„Музыкальная история”*, „Правда”, 18.10.1940.

Миловицкий А., *„Великкий гражданин”*, „Правда”, 17.02.1938.

Михайлов Б., *Фильм об октябрьских днях*, „Правда”, 13.01.1937.

Нестеров Е. – совхоз, *После просмотра этой картины еще яростнее принимаешся за работу*, „Правда”, 20.11.1934.

Николаева В., *Я - в восторге*, „Правда”, 14.12.1937

Орлов, *Герои, по которым следует равнятся*, „Правда”, 20.11.1934.

Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей 1934. Стенографический отчет, Москва 1990.

Пудовкин В., *„Крестяние”*, „Правда”, 12.02.1935.

Ровинский Л., *„Петр I”*, „Правда”, 26.06.1937.

Ровинский Л., *Этот фильм завоюет зрителя. „Юность Максима”*, „Правда”, 15.12.1934.

Рыбаков В., *Прекрасно сделано*, „Правда”, 20.11.1934.

Семенов Н., *Колхозная тема в кино*, „Искусство кино” 11/1939.

Смирнов А., *Правильно, просто, правдиво*, „Правда”, 20.11.1934.

Соболев Л. , *Великая правда*, „Правда”, 09.04.1939.

Советская национальная политика. Идеология и практики. 1945-1953, red. Л. Кошелева, О. Хлевнюк, В. Деннингхаус, Дж. Кадио и др., Москва 2013.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Том 2. Звуковые фильмы (1930-1957 гг.), red. А. В. Мачерет, Москва 1961.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Том 3. Приложения, red. Г. К. Елизаров, Москва 1961.

Сталин И. В., *Головокружение от успехов. К вопросам колхозного движения (02.03.1930),* w: tegoż, *Сочинения*. Т. 12, Москва 1949.

Сталин И., *Сочинения: Т. 1–18,* 1946–2006.

Сталин И.В., *Выступление на приеме металлургов 26 декабря 1934 года,* w: tegoż, *Сочинения*. Т. 14, Москва 1997.

Сталин И.В., *Выступление по радио3 июля 1941 года*, w: tegoż, *Сочинения*. Т. 15, Москва 1997.

Сталин И.В., *Марксизм и вопросы языкознания*, w: tegoż, *Сочинения*. Т. 16, Москва 1997.

Сталин И.В., *О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников: Доклад на Пленуме ЦК ВКП(б) 3 марта 1937 года*, w: tegoż, *Сочинения*. Т. 14, Москва, 1997.

Сталин И.В., *Приказ Народного Комиссара Обороны СССР № 345, с 7 ноября 1942 года*, w: tegoż, *Сочинения. Т. 15*, Москва 1997.

Сталинские премии: две стороны одной медали. Сб. документов и художественно-публицистических материалов, red. В. Ф. Свиньин, К. А. Осеев, Новосибирск 2007.

Третьяков А. *, Правдивый, незбываемый*, „Правда", 14.12.1937.

Ухолин С., *Волнующая, поучительная картина*, „Правда", 09.04.1939.

Фалшивый фильм. О кинокартине „Закон жизни" студии Мосфильм, „Правда", 16.08.1940.

Фаянс Б., *Вымысел и жизнь*, „Искусство кино" 10/1940.

ЦК ВКП(б) и национальный вопрос. Книга 2. 1933-1945, red. Л. Гатагова, Л. Кошелева, Л. Роговая, Дж. Кадио, Москва 2009.

Чапаева посмотрит вся страна, „Правда", 20.11.1934.

Шумяцкий Б., *Искусство миллионов*, „Правда", 11.01.1935.

2.1. OPRACOWANIA WYDANE W ALFABECIE ŁACIŃSKIM

50 lat kinematografii radzieckiej, Warszawa 1967.

Anderson B., *Wspólnoty Wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Balazs B., *Wybór pism*, Warszawa 1957.

Bauer O., *Zagadnienie narodowości*, opr. M. Aleksandrowicz, Warszawa 1908.

Bauman Z., *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie,* tłum. J. Margański, Kraków 2008

Bazin A., *Mit Stalina*, tłum. T. Szczepański, „Film na świecie" nr 374, 1990.

Bokszański Z., *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2007.

Brandenberger D., *National Bolshevism. Stalinist Mass Culture and the Formation of the Modern Russian National Identity 1931-1956*, Cambridge and London, 2002.

Brubaker R., *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowe w nowej Europie*, tłum. J. Łuczyński, Kraków 1998.

Budyta-Budzyńska M., *Socjologia narodu i konfliktów etnicznych*, Warszawa 2010.

Bullitt M. M., *Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union*, "Russian Review", Vol. 35, No. 1 (Jan., 1976).

Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012.

Carleton G., *Genre in Socialist Realism*, "Slavic Review", Vol. 53, No. 4 (Winter, 1994).

Clark K., *Socialist Realm and the Sacralizing of Space*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle and Leeds 2003.

Connor W., *Soviet Policies Toward the Non-Russian Peoples in Theoretic and Historic Perspective: What Gorbachev Inherited*, w: *The Post-Soviet Nations. Perspectives on the demise of the USSR*, red. A. J. Motyl, Nowy Jork 1992.

Conquest R., *Wielki Terror*, tłum. Wł. Jeżewski, Warszawa 1997.

Cywjan J., *Stalin, Trocki i nożyczki*, tłum. M. Szczepańska, „Film na świecie" nr 374, 1990.

Dobrenko E., *Stalinist Cienema and the Production of History. Museum of the Revolution*, New Haeven and London 2008.

Enzensberger M., *Soviet films of the Cold War*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Fast P., *Literatura powojennego dziesięciolecia*, w: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.

Fast P., *Realizm socjalistyczny*, w: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.

Ferro M., *Film. Kontranaliza społeczeństwa?*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

Ferro M., *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011.

Fürstenau T., *Film historyczny. Dokument czy dzieło sztuki?*, tłum. G. Rafalska, „Film na świecie", 1980, nr 260.

Garbicz A., Klinowski J., *Kino, wehikuł magiczny. T. 1*, Warszawa 1981.

Garbicz A., Klinowski J., *Kino, wehikuł magiczny. T. 2*, Warszawa 1987.

Garczyk B., *Radziecka polityka narodowościowa w latach 1917-1941 na przykładzie Piotrogradu-Leningradu*, Poznań 2011.

Garlicki A., *Film wobec świadomości historycznej*, „Kino” 1975 nr 10.

Geller M., *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Warszawa 1989.

Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1991.

Głowiński M., *Nowomowa (Rekonesans)*, w: *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice stare i nowe*, Kraków 2009.

Grzelecki S., Armatys L., *Międzynarodowe Festiwale Filmowe*, Warszawa 1967.

Günther H., *“Broad is My Motherland”. The Mother Archetype and Space in Soviet Mass Song*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle and Leeds 2003.

Gurjanow A., *Masowe deportacje jako element polityki stalinowskiej*, w: *Europa wobec wyzwań XXI wieku*, red. A. Bartuś, Oświęcim 2014.

Heller L., *„Żniwa” i Odzyskane szczęście: powieść zilustrowana czy przekodowana?*, "Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i postalinowskiej" No 2, 2003.

Helman A., *Radziecka szkoła montażu*, w: *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2007.

Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.

Hendrykowski M., *Jak polubić socrealizm*, "Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i postalinowskiej" No 2, 2003.

Hirsch F., *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca and London, 2005.

Hobsbawm E., *Masowa produkcja tradycji: Europa, lata 1870-1914*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

Hobsbawm E., *Narody i nacjonalizm po 1780 roku. Program, mit, rzeczywistość*, tłum. J. Maciejczyk, M. Starnowski, Warszawa 2010.

Hobsbawm E., *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

Hosking, G., *The first socialist society: a history of the Soviet Union from within*, Cambridge 1993.

Jackson M.A., *Historyk a kino*, tłum. J. Galewska, „Film na Świecie" 1980, nr 260.

Janicki S., *Polskie filmy fabularne. 1902-1988*, Warszawa 1990.

Karaganow A., *Wsiewołod Pudowkin*, Warszawa 1986.

Kenez P., *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*, Cambridge 1992

Kenez P., *Films of the Second World War*, w: *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, red. A. Lawton, London 1992.

Kenez P., *Soviet cinema in the age of Stalin*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Kenez, P., *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, tłum. A. Górska, Warszawa 2008.

Khokholova E., *Forbidden films of the 1930s*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Kilias J., *Wspólnota abstrakcyjna. Zarys socjologii narodu*, Warszawa 2004.

Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.

Kołakowski L., *Główne nurty marksizmu. 2. Rozwój*, Warszawa 2009.

Kołakowski L., *Główne nurty marksizmu. 3. Rozkład*, Warszawa 2009.

Kozincew G., *Na białym ekranie*, „Kultura filmowa” nr 7 (119) 1968.

Kozlov L., *The artist and the shadow of Ivan*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Książek-Konicka H., *Semiotyka i film*, Wrocław 1980.

Kurz I., *„Ludzie jak żywi”: historiofotia i historioterapia*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

Ledóchowski A., *Lenina Torf Story*, „Film na świecie” nr 374, 1990.

Leinwand A. J., *Sztuka w służbie utopii. O funkcjonowaniu politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917-1922*, Warszawa 1998.

Lermontow M., *Wiersze i poematy*, Warszawa 1980.

Leyda J., *Kino. A history of the Russian and Soviet Film. A study of the development of Russian cinema, from 1896 to the present*, London 1973.
Leyda J., *Kino. A history of the Russian and Soviet Film. A study of the development of Russian cinema, from 1896 to the present*, London 1973.
Luksemburg R., *W obronie narodowości*, Poznań 1900.

Łotman J., *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warsawa 1999.

Łotman J., *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983.

Malia M., *Sowiecka tragedia: historia komunistycznego imperium rosyjskiego 1917-1991*, Warszawa 1998.

Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*. T. III, Kraków 1996.

Marples, D. R., *Historia ZSRR: od rewolucji do rozpadu*, przekł. I. Scharoch, Wrocław 2006.

Marszałek R., *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984.

Martin T., *An Affirmative Action Empire. The Soviet Union as the Highest Form of Imperialism*, w: *A State of Nations. Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin*, red. R. G. Suny, T. Martin, Nowy Jork 2001.

Martin T., *The Soviet Affirmative Action Empire: Nations and nationalism In the Soviet Union 1923/1939*, Londyn 2001.

Massaka I., *Rewolucyjny romantyzm musicalu sowieckiego*, „Obóz". „Homo utopicus, terra utopica. O Utopii i jej lekturach", vol. 1 (nr 45-46), 2006.

McCannon J., *Tabula Rasa in the North. The Soviet Arctic and Mythic Landscapes in Stalinist Popular Culture*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle and Leeds 2003.

Miller J., *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, New York 2010.

Możejko E., *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001

Nahaylo, B., *Soviet disunion: a history of the nationalities problem in the USSR,* New York 1990.

Niekrasow M., *Komu się na Rusi dobrze dzieje*, tłum. J. Tuwim, Warszawa 1953.

Northrop D., *Nationalizing Backwardness. Gender, Empire, and Uzbek Identity*, w: *A State of Nations. Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin*, red. R. G. Suny, T. Martin, Nowy Jork 2001.

Nowa Encyklopedia Powszechna PWN. T. 5, Warszawa 1996.

Ossowski S., *O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984.

Piekara M., *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001.

Pipes R., *Rewolucja rosyjska*, Warszawa 2006.

Pipes R., *Rosja bolszewików*, Warszawa 2005.

Płażewski J. *Historia filmu 1895-2005,* Warszawa 2010.

Płażewski J. *Język filmu*, Warszawa 1961.

Radstone S., *Kino/pamięć/historia*, tłum. J. Jaworska, w: *Film i historia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

Reeves N., *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?*, London and New York 1999.

Rennan E., *Co to jest naród?*, tłum. niezn., w: *Wielkie mowy historii*, t. 2, red. M. Gumkowski Warszawa 2006.

Rieser M., *The Aesthetic Theory of Social Realism*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 16, No. 2 (Dec., 1957).

Riley J., *From the Factory to the Flat: Thirty Years of the "Song of the Counterplan"*, "Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i postalinowskiej" No 3, 2004.

Robertson P., *Guinnessa Księga Filmu*, tłum. M. Tyszowiecka, Warszawa 1994."

Ryklin M., *“The best in the world.” The Discourse of the Moscow Metro in the 1930s.*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space,* red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle and Leeds 2003.

Sadowski J., *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Kraków 2009.

Sadowski J., *Od internacjonalizmu do nacjonalizmu. Nacjonalizacja oficjalnego dyskursu publicznego w stalinowskim ZSRR*, „Obóz” Nr 53, 2010.

Shembel D., *The Spectacle of Masculinity in Sports and Dance. Grigorii Alexandrov's "The Circus" and Abram Room's "A Stern Young Man" - a Paradigm and a Pariah*, "Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i postalinowskiej" No 3, 2004.

Skotarczak D., *Historia wizualna*, Poznań 2012.

Slezkine Y., *The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism*, „Slavic Review”, tom 53, nr 2 (1994).

Smith A. D., *Etniczne źródła narodów,* tłum. M. Głowacka-Grajper, Kraków 2009.

Smith A. D., *Kulturowe podstawy narodów*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2009.

Smith A. D., *Nacjonalizm. Teoria, ideologia, historia*, tłum. E. Chomicka, Warszawa 2007.

Spring D., *Stalinism – the historical debate,* w: *Stalinism and Soviet Cinema,* red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Suny R., Martin T., *Introduction,* w: *A State of Nations. Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin, red. R. G. Suny, T. Martin, Nowy Jork 2001*.

Szacki J., *Czy istnieje socjologia narodu?,* w: *Władza naród, tożsamość,* red. K. Gorlach, M. Niezgoda, Z. Seręga, Kraków 2004.

Szacki J., *O narodzie i nacjonalizmie*, „Znak” 3 (502)/1997, Kraków

Szczepański T., Wierzewski W., *Eisenstein – artysta myśliciel*, Warszawa 1982.

Taylor R., *“But Eastward, Look, the Land is Brighter”. Toward a Topography of Utopia in the Stalinist Musical*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle and Leeds 2003.

Taylor R., *A 'Cinema for the Millions': Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy*, w: “Journal of Contemporary History”, Vol. 18, No. 3, Historians and Movies: The State of the Art: Part 1.

Taylor R., *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany,* London and New York 1998.

Taylor R., *Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema: ’The Kiss of Mary Pickford’*, w: *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema,* red. A. Lawton, London 1992.

Taylor R., *Red stars, positive heroes and personality cults*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Taylor R., *Tematy i wariacje (Partia wie lepiej)*, tłum. Z. Batko, „Film na świecie" nr 374, 1990.

Tazbir J., *Film - ostoja tradycyjnej historiografii*, „Kino" 1975 nr 10.

Toeplitz J. *Historia sztuki filmowej. T. 1*, Warszawa 1955.

Toeplitz J. *Historia sztuki filmowej. T. 2*, Warszawa 1956.

Toeplitz J. *Historia sztuki filmowej. T. 3*, Warszawa 1959.

Toeplitz J. *Historia sztuki filmowej. T*. 4, Warszawa 1969.

Toeplitz J. *Historia sztuki filmowej. T. 5*, Warszawa 1970.

Toeplitz J. *Historia sztuki filmowej. T. 6*, Warszawa 1990.

Toeplitz K. T*., Brak ciągłości historycznego myślenia*, „Kino" 1975 nr 10.

Tomasik W., *Podmiot w doktrynie*, w: tegoż, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Bydgoszcz 2009.

Tomasik W., *Realizm socjalistyczny czyli o utopii estetycznej*, w: tegoż, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Bydgoszcz 2009.

Tomasik W., *Socrealizm albo milczenie kobiet*, w: tegoż, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Bydgoszcz 2009.

Tomasik W., *Wakacje na Wyspach Bahama. O perswazji socrealistycznej – dopowiedzenie*, w: tegoż, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Bydgoszcz 2009.

Trapeznikow S., *Siedemnasta konferencja WKP (b) (1932)*, tłum. I. Ogrodowicz, Warszawa 1952.

Turovskaya M., *Soviet films of the Cold War*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Turovskaya M., *The 1930s and 1940s: cinema in context*, w: *Stalinism and Soviet Cinema*, red. D. Spring, R. Taylor, Routledge 1993.

Tyszka K., *Nacjonalizm w komunizmie. Ideologia narodowa w Związku Radzieckim i Polsce Ludowej*, Warszawa 2004.

Walicki A., *Marksizm i skok do królestwa wolności. Dzieje komunistycznej utopii*, Warszawa 1996.

Wiatr J., *Naród i państwo*, Warszawa 1969.

Widdis E., *To Explore or Conquer? Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle and Leeds 2003.

Wierzbicki A., *Procesy etnopolityczne w okresie rządów Władimira Putina*, w: *Rosja w okresie prezydentury Władimira Putina*, red. A. Stępień-Kuczyńska, S. Bieleń, Łódź-Warszawa-Toruń 2008.

Wierzewski W., Nowak K.J., *Współczesność i tradycja w filmie radzieckim*, Warszawa 1977.

Witek P., *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.

Wojnar I., *Łunaczarski*, Warszawa 1980

Wojnicka J. *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*, Kraków 2012.

Wojnicka J., *Kino Rosji Carskiej i Związku Sowieckiego*, w: *Historia kina. T. 1. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010.

Wojnicka J., *Kino stalinowskie*, w: *Historia kina. T. 2. Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012.

Youngblood D.J., *Cinema as Social Criticism: The Early Films of Fridrikh Ermler*, w: *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, red. A. Lawton, London 1992.

Znaniecki F., *Współczesne narody*, tłum. Z. Dulczewski, Warszawa 1990.

Zwierzchowski P., *„Piotr I", czyli stalinowska baśń o mądrym i dobrym carze*, „Blok. Międzynarodowe pismo poświęcone kulturze stalinowskiej i postalinowskiej" No 2, 2003.

Zwierzchowski P., *Pęknięty monolit: konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005.

Zwierzchowski P., *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000

Żyłko B., *Semiotyka dziejów Rosji*, Łódź 1993.

Żyłko B., *Semiotyka kultury: szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009.

2.2. Opracowania wydane w alfabecie łacińskim

Аманжолова Д.А., Кулешов С.В., *Исторические судьбы „национального нэпа”*, w: *Россия нэповская*, red. А.Н. Яковлев, Москва 2002.

Гинзбург С. С., *Советское кино в годы великой отечественной войны*, w: *Кратакая история советского кино*, red. А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский, Н. Лебедев, Е. Смирнова, Н. Туманова, Москва 1969.

Гинзбург С. С., *Советское кино в годы великой отечественной войны*, w: *Кратакая история советского кино*, red. А. Грошев, С. Гинзбург, i in, Москва 1969.

Гинзбург С.С., Смирнова Е. М., *Введение,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Гинзбург С.С., *Художественные фильмы о борбе советского народа против фашистских захватчиков,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Грошев А. Н., *Советское кино в послевоенный период,* w: *Кратакая история советского кино,* red. А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский, Н. Лебедев, Е. Смирнова, Н. Туманова, Москва 1969.

Грошев А. Н., *Советское кино в послевоенный период,* w: *Кратакая история советского кино*, red. А. Грошев, С. Гинзбург, i in, Москва 1969.

Грошнев А. Н., Туманова Н.П., *Кинематография 50-х годов,* w: *Кратакая история советского кино,* red. А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский, Н. Лебедев, Е. Смирнова, Н. Туманова, Москва 1969.

Грошнев А. Н., *Туманова Н.П., Кинематография 50-х годов,* w: *Кратакая история советского кино*, red. А. Грошев, С. Гинзбург, i in, Москва 1969.

Дементьев А. Г., *Второй всесоюзный съезд писателей - важнейшая веха в истории советской литературы*, Москва 1955.

Долинский И. Л., *Тридцатые годы,* w: *Кратакая история советского кино,* red. А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский, Н. Лебедев, Е. Смирнова, Н. Туманова, Москва 1969.

Долинский И. Л., *Тридцатые годы,* w: *Кратакая история советского кино,* red. А. Грошев, С. Гинзбург, i in, Москва 1969.

Дробашенко С.В., *Фильмы о социалистической действительности,* w: *Очерки истории советского кино, Т. 1 (1917-1934),* red. Ю. Калашников, Н. Лебедев, Л. Погожева, Р. Юренев, Москва 1956.

Ждан В. Н., *Заключение,* w: *Кратакая история советского кино,* red. А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский, Н. Лебедев, Е. Смирнова, Н. Туманова, Москва 1969.

Зак М., *Художественное кино первой половины 30-х годов,* w: *История советского кино. 1917-1967*. 2 (1931-1941), red. Х. Абул-Касымова, С. Гинзбург, И. Долинский и др., Москва 1973.

Запасник Т., *Советское кино на международныч кинофестивалях,* w: *Кино и время. Бюллетень*. II, red. О.В. Якубович, Москва 1962.

Зоркая Н. М., *Историко-революционные фильмы,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 3 (1945-1956),* red. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1961.

Зоркая Н.М., *Историко-революционные фильмы,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Историко-революционные фильмы, w: *Очерки истории советского кино, Т. 1 (1917-1934),* red. Ю. Калашников, Н. Лебедев, Л. Погожева, Р. Юренев, Москва 1956.

История советского кино звукового периода. По высказаниям мастеров кино и отзывам критков, Часть I (1930-1941), red. И.В. Соколов, Москва 1946.

История советского кино звукового периода. По высказаниям мастеров кино и отзывам критков, Часть II (1934-1944), red. И.В. Соколов, Москва 1946.

История советского кино. 1917-1967. 2 (1931-1941), red. Х. Абул-Касымова, С. Гинзбург, И. Долинский

История советского кино. 1917-1967. 3 (1941-1952), red. Х. Абул-Касымова, С. Гинзбург, И. Долинский и др.,Москва 1975.

История советского кино. 1917-1967. 4 (1952-1967), red. Х. Абул-Касымова, С. Гинзбург, И. Долинский и др., Москва 1978.

Калашников Ю.С., *Заключение,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Карр Э., *История Советской России. Т. 1*, Москва 1990.

Кино и время. Бюллетень. Справочник по международным кинофестивалям (1932-1960), red. И. Г. Кацев, Москва 1962.

Кинословарь. Cz. 1: А-Л, red. С.И. Юткевич, Москва 1966.

Кинословарь. Cz. 2: М-Я, red. С.И. Юткевич, Москва 1970.

Кларк К., *Сталинский миф о «большой семье»*, „Вопросы литературы”, 1992 № 1.

Косаковский А.А., *Большевики удерживают государсвенную власть,* w: *Драма российской истории: болшевики и революция,* red. А. Н. Яковлев, Москва 2002.

Косаковский А.А., *Большевики удерживают государственную власть,* w: *Драма российской истории. Большевики и революция,* red. А.Н. Яковлев, Москва 2002.

Лебедев Н. А., *Введение,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Леведев Н. А., *„Чапаев”,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 1 (1917-1934),* red. Ю. Калашников, Н. Лебедев, Л. Погожева, Р. Юренев, Москва 1956.

Леведев Н. А., *Введение,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 1 (1917-1934),* red. Ю. Калашников, Н. Лебедев, Л. Погожева, Р. Юренев, Москва 1956.

Леведев Н. А., *Заключение,* w: *Очерки истории советского кино, Т. 1 (1917-1934),* red. Ю. Калашников, Н. Лебедев, Л. Погожева, Р. Юренев, Москва 1956.

Марьямов Г., *Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино*, Москва 1992.

Невежин В., *Застолья Иосифа Сталина. Книга 1. Большие кремлевские приемы,* Москва 2011.

Николаевич С., *Последний киносеанс или Судьба белой женщины в СССР*, „Огонек" № 4, январь 1992.

Очерки истории советского кино. I (1917-1934), red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1956.

Павлюченков С.А., *В поисках выхода из нэпа,* w: *Россия неповская,* red. А. Н. Яковлев, Москва 2002.

Папиерный В., *Культура Два*, Москва 2006.

Параманова К. К., *Социалистическая действительность в фильмах послевоенного времени,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 3 (1945-1956),* red. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1961.

Писаревский Д. С., *Введение,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 3 (1945-1956),* red. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1961.

Писаревский Д., *Вступителная статя,* w: *Искусство миллионов. Советское кино 1917-1957,* red. Д. Писаревский, Москва 1958.

Писаревский Д.С., Фрейлих С. И., *Современная жизнь советского общества в фильмах второй половины 30-х годов,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Погожева Л., *Введение,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 1 (1917-1934),* red. Ю. Калашников, Н. Лебедев, Л. Погожева, Р. Юренев, Москва 1956.

Режиссеры советского художественного кино, w: *Кино и время,* t. III, red. О. В. Якубович-Ясный, Moskwa 1963.

Сальникова Е., *Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты*, Москва 2010.

Трофименков М., *Запрещенная родина. „Моя Родина" Иосифа Хейфица,* „Коммерсантъ" №241, 22.12.2005.

Тяжельникова В. С., *Советская песня и формирование новой идентичности,* „Отечественная история", No 1, 2002.

Фрейлих С.И., *Исторический фильм,* w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Чахирьян Г.П., *Историко-революционные и исторические фильмы*, w: *Очерки истории советского кино. Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Юренев Р. Н., *Биографические фильмы*, w: *Очерки истории советского кино. Т. 3 (1945-1956),* red. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1961.

Юренев Р. Н., *Развитие кинокомедии*, w: *Очерки истории советского кино*, *Т. 2 (1935-1945),* red. Ю.С. Калашников, Н.А. Лебедев, Л. П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1959.

Юренев Р. Н., *Фильмы о Великой Отечественной Войне*, w: *Очерки истории советского кино. Т. 3 (1945-1956),* red. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1961.

Юренев Р., *Сорок лет советского кино. Краткий исторический очерк. 1931-1941*, w: *Искусство миллионов. Советское кино 1917-1957*, red. Д. Писаревский, Москва 1958.

Юренев Р., *Сорок лет советского кино. Краткий исторический очерк.1941-1945*, w: *Искусство миллионов. Советское кино 1917-1957*, red. Д. Писаревский, Москва 1958.

Юренев Р., *Сорок лет советского кино. Краткий исторический очерк.1945-1957*, w: *Искусство миллионов. Советское кино 1917-1957*, red. Д. Писаревский, Москва 1958.

Юренев Р.Н., *Кинокомедия*, w: *Очерки истории советского кино. Т. 3 (1945-1956),* red. Ю.С. Калашников, Л.П. Погожева, Р.Н. Юренев, Москва 1961.

Янушевская И., *О международныч кинофестивалях*, w: *Кино и время. Бюллетень*. II, red. О.В. Якубович, Москва 1962.

3.1. Zasoby internetowe w alfabecie łacińskim

British Film Institute: http://www.bfi.org.uk/

SovMusic.ru: http://www.sovmusic.ru/

3.2. Zasoby internetowe w alfabecie łacińskim

КиноПоиск: https://www.kinopoisk.ru/

Кино-Театр.РУ: http://www.kino-teatr.ru/

Энциклопедия отечественного кино: http://2011.russiancinema.ru/